MARCEL CORNIŞ-POP

Tentaţia hermeneutică şi rescrierea critică

editura fundaţiei culturale române

Scanned with OKEN Scanner

Coperta: FLOAREA ŢUŢUIANU

Redactor: CLAUDIU CONSTANTINESCU

CARTE EDITATĂ CU SPRIJINUL MINISTERULUI CULTURII

© EDITURA FUNDAŢIEI CULTURALE ROMÂNE
Aleea Alexandru nr. 38, sectorul 1
71273 Bucureşti
ROMÂNIA
Tel.: 230.25.43
Fax: 230.75.79
E-MAIL = fcr@algoritma.ro

ISBN 973-577-295-7

Scanned with OKEN Scanner

MARCEL CORNIŞ-POP

Profesor şi şef de catedră
Departamentul de engleză
Universitatea Virginia Commonwealth, Richmond

TENTAŢIA HERMENEUTICĂ ŞI RESCRIEREA CRITICĂ

Interpretarea narativă în zodia poststructuralismului

Traducere de Corina Tiron

Scanned with OKEN Scanner

MULŢUMIRI

Această carte nu ar fi fost posibilă fără ajutorul primit din partea Universităţii Harvard sub forma unei burse Andrew W. Mellon în perioada 1987–88. Îi sunt recunoscător îndeosebi d-nei Barbara Johnson pentru sugestiile, interesul şi încurajările cu care m-a susţinut la începutul acestui proiect. Aş dori să le mulţumesc şi lui Matei Călinescu, William Claude Griffin, Susan Stanford Friedman şi Gene M. Moore pentru comentariile provocatoare pe marginea manuscrisului meu şi, de asemenea, colegilor de la Departamentul de Engleză din cadrul Universităţii Virginia Commonwealth pentru sprijinul lor continuu. Mulţumiri speciale d-nei Sarah Roberts-West, d-nei Margaret Cannon de la Macmillan Press, Ltd. şi lui Ray Dennerstein de la Dolphin Editorial Consultancy pentru asistenţa lor competentă şi utilă.

Îmi face plăcere să semnalez contribuţia directă pe care studenţii mei au adus-o ideilor acestei cărţi, prin intermediul discuţiilor inspirate şi a comentariilor critice din cadrul seminariilor. Această carte este dedicată de aceea tuturor celor care au răspuns provocării literaturii şi criticii.

Câteva fragmente din capitolele I, VI şi VIII au apărut într-o formă preliminară în *Semiotics* 1986, ed. John Deely şi Jonathan Evans, University Press of America, Lanham, New York, 1987, p. 125–39, în *The European Studies Journal*, 6/2 (1989), p. 30–49 şi în *The Journal of Narrative Technique*, 20/1 (iarna 1990), ed. special Susan Stanford Friedman.

RICHMOND, VIRGINIA

Scanned with OKEN Scanner

I

UN „COMERŢ INTIM CU FIGURILE“: DESPRE RELECTURA/RESCRIEREA NARAŢIUNILOR

Evaluarea noastră nu poate fi legată decât de o practică, iar practica aceasta este a scriiturii. Există – pe de o parte – ceea ce poate fi scris, iar de cealaltă – ceea ce nu mai poate fi scris: ceea ce se află în practica scriitorului şi a ieşit din ea; ce texte aş accepta să scriu (să rescriu), să doresc, să propulsez impetuos în lume, această lume a mea? Iar evaluarea descoperă tocmai valoarea – în cauză, ceea ce poate fi astăzi scris (rescris): scriptibilul. De ce însă a ajuns scriptibilul valoarea noastră? Pentru că miza muncii literare (a literaturii ca muncă) este de a nu mai face din cititor un simplu consumator, ci un producător de text.

Roland Barthes, S/Z *(p. 4)*

Naraţiunile reprezintă mecanismele dorinţei ce îşi propulsează şi îşi consumă propriile intrigi şi, de asemenea, revelează natura narării drept o formă de dorinţă umană: nevoia de a spune ca impuls uman primar ce caută să-şi seducă şi să-şi subjuge ascultătorul, să-l implice în impulsul dorinţei ce nu-şi poate rosti niciodată numele cu adevărat – nu se poate niciodată exprima până la capăt –, dar ce insistă în a-şi rosti mereu mişcarea către acest nume. Pentru cel ce analizează naraţiunile, aceşti vectori ai dorinţei, diferiţi şi totuşi convergenţi, sugerează nevoia de a explora mai profund funcţia formatoare a dorinţei, modul în care aceasta modelează intriga, precum şi dinamica, schimbul şi transferul, rolurile povestitorului şi ascultătorului.

Peter Brooks, Reading for the Plot *(p. 61)*

Scanned with OKEN Scanner

1. HERMENEUŢI *VS.* RESCRIITORI: DOUĂ PARADIGME ALE CRITICII LITERARE

Într-un pasaj din *Jurnalul* său datat 24 octombrie 1895, Henry James trece în revistă ideile sale privitoare la o povestire despre lupta criticilor literari cu „secretul Autorului". E interesant că acest pasaj creionează subiectul a ceea ce va deveni „The Figure in the Carpet", nu în „propria manieră" a autorului, ci din perspectiva unui critic-narator anonim accentuând bogatele resurse comic-retorice ale acestui reflector inversat:

> S-ar părea că întrevăd un mic subiect narativ în ideea aceasta, acela al unui autor al anumitor cărţi ce este ştiut că susţine – şi declară, *au besoin*, puţinilor oameni cu care comunică – că operele sale conţin un *secret* foarte frumos şi valoros, foarte interesant şi recompensator, sau o intenţie latentă, pentru cei ce le citesc din unghiul potrivit – ce văd *în* ele, cum ar veni – şi conferă lecturii lor atente un anumit sens concret. Există o idee generală *qui se dégage*: el nu spune ce este – îi rămâne cititorului să afle… Nici un recenzent, nici un „critic" nu a visat la el: o şansă admirabilă pentru o ironie fină pe tema acestei fraternităţi. *Mettons* că menţionează… acest fapt doar unei singure persoane – *mie*, să spunem, cel care narează în propria manieră scurtul episod. Să spunem că *eu sunt* un critic, un alt scriitoraş, un ziarist… După ce îmi comunică (îmi spune că lucrul acela este acolo), eu, la rândul meu, imediat, îl comunic altui prieten, unui tânăr literat, să spunem… Şi el este un critic – numai că el este din specia celor timizi, celor sensibili la reproş [că nu au găsit *secretul* interesant şi recompensator sau intenţia latentă]. Eu nu sunt. Mie nu-mi pasă. Eu rămân la interpretarea vulgară: nu am mare admiraţie pentru romanele lui. Prietenul meu a văzut mereu în ele mai mult decât mine. El are teoriile lui – are argumentul lui, soluţiile şi intuiţiile lui – avansează mai întâi una, apoi o alta, o a treia – la care renunţă succesiv – nu ţin. (*The Complete Notebooks of Henry James*, p. 138.)

După cum îşi poate aminti cititorul, „The Figure in the Carpet" sfârşeşte cu figura tânărului critic-narator prins de asemenea în căutarea obsesivă a „semnului secret", în ciuda suspiciunilor anterioare că acesta „n-ar fi decât o glumă proastă

Scanned with OKEN Scanner

şi o mistificare". „The Figure in the Carpet" opune astfel „rasa superioară a criticilor" unui „Autor pentru totdeauna inaccesibil", însă nu propune nici o soluţie satisfăcătoare acestei intrigi hermeneutice şi culturale. În ciuda interesului mărturisit al lui James în „ironia fină", inerentă situaţiei criticului, poziţia naratorială pe care acesta o ocupă atât în aceste însemnări, cât şi în povestea propriu-zisă, este mult mai apropiată de punctul de vedere al criticului, decât de cel al Autorului presupus „onorabil", însă manipulativ, care exploatează curiozitatea „palpitantă" a recenzenţilor săi. Intriga hermeneutică schiţată în *Notebooks* (câţiva critici războindu-se cu intenţia auctorială secretă) joacă un rol mai puţin important în ultima versiune a povestirii. În schimb, „The Figure in the Carpet" marchează turnirul autolegitimator dintre câţiva critici-cititori scindaţi de două maniere contradictorii de critică: una profund „angajată", ale cărei „temere" şi „supliciu" constau în „revelaţia [unui *secret* interesant şi recompensator], imperfectă cum e" ; alta nonparticipativă, generând interpretări „vulgare" sau păstrând o distanţă sceptică faţă de căutarea hermeneutică. Termenii ce definesc conflictul critic sunt, la rândul lor, ambivalenţi, sugerând – precum în prefaţa lui James la volumul XV al ediţiei New York ce a republicat povestea – tensiunea conflictuală dintre o critică „pulsantă", zeloasă şi una „placidă", neîncrezătoare, sau cea dintre „aprecierea analitică" şi „tensiunea comparativă" ale unei maniere de lectură/scriitură revizioniste (*The Art of the Novel*, p. 227–9). Critica pulsantă a lui Corvick dă naştere unei revelaţii suspecte, unei „figuri secrete" independente, ce nu este niciodată comunicată corespunzător celorlalte personaje sau nouă, cititorilor. Din contră, replica „placidă" cu care naratorul răspunde căutării hermeneutice începe treptat să „palpite şi să se înalţe" într-un nou elan în opera lui Vereker, zbătându-se să „intre în câmpul" criticii. Rezultatul acestei „convulsiuni de interes" pe care el o dă „conflictului temperat" îl reprezintă, în multe sensuri, însăşi povestirea „The Figure in the Carpet" pe care el ne-o narează. Ambele tipuri de critică avansează figuri nerecunoscute, independente, punând indirect sub semnul întrebării căutarea hermeneutică a unui unic înţeles auctorial ascuns undeva între semne şi hârtie. Interesul lui James din perioada în care scria prefaţa la *The Lesson of the Master* (1909) a trecut de

Scanned with OKEN Scanner

la „secretul nedescoperit, ca să nu spunem de nedescoperit“ (*The Art of the Novel*, p. 228) la „paşii seducători“ pe care Autorul îi parcurge pentru a trezi interesul hermeneutic al cititorilor săi şi, mai departe, la propriile eforturi ale criticilor de a rezista sau de a soluţiona onorabil sarcina hermeneutică într-o producţie figurativă proprie.

O privire fugitivă asupra scenei critice actuale ne-ar putea sugera că situaţia nu s-a schimbat esenţial din perioada lui James, când, pentru prima oară, critica s-a zbătut să „intre în câmpul“ recunoaşterii profesionale. Asemeni „cercetătorilor plini de aspiraţii“ din „The Figure in the Carpet“, criticii de astăzi se implică în producerea competitivă a unor lecturi care, în timp ce se străduiesc să explice din noi perspective figurile textuale şi „intenţiile latente“, îşi propun de asemenea să delegitimeze şi să înlocuiască alte lecturi: „Pentru a produce impresia celor din domeniu, dar şi celor din afara lui ce manifestă un anume interes în el că aceasta este critica «adevărată», orice critică va trebui să acţioneze ca şi cum ea singură este în posesia dacă nu a adevărului şi/sau justificării ultime, cel puţin a soluţiei acelor probleme care fac din restul doar o chestiune de timp“[1]. Dorinţa de a interpreta este astfel într-o directă dependenţă de nevoia de a trezi interesul şi de a convinge, de a se implica într-o competiţie cu alte interpretări. Dar, în vreme ce criticii din povestirea lui James reuşesc încă să deghizeze natura autoreflexivă, conflictuală a jocului critic, prezentându-l drept o competiţie hermeneutică dezinteresată, critica recentă a readus în prim-plan latura „agonală“ a interpretării. Lectura critică în multe din aceste modele „nu trebuie numai să-şi construiască obiectul, ci şi să-l *impună* pe seama altor interpretări pe care le înlocuieşte“[2]; impactul ei revizionist nu se limitează la universul textelor, ci se răsfrânge şi asupra instituţiilor interpretării. O nouă diviziune teoretică şi instituţională s-a instaurat în zilele noastre între apărătorii hermeneuticii tradiţionale, care doresc să întemeieze critica pe un „set de evidenţe necontroversate“[3] şi un sistem de „principii care rămân adevărate întotdeauna în interpretarea textuală“[4], şi adepţii stilului de critică argumentativ, orientat către cititor, care se bazează fără reţinere pe „modele de persuasiune“[5] puternice. Distincţia dintre aceste abordări competitive din critică – una hermeneutică, centrată asupra textului, cealaltă tran-

Scanned with OKEN Scanner

zacţională, revizionistă – a fost adesea definită, mai ales în deconstructivism, în termeni apodictici. Pentru J. Hillis Miller, deconstructivismul se opune în mod ireconciliant hermeneuticii metafizice care pretinde că literatura este referenţială, întemeiată pe un „sistem de noţiuni metafizice" care reconfirmă plenitudinea „logos-ului în multitudinea sa de sensuri"[6]. Hermeneutica literară tradiţională valorizează plenitudinea şi unitatea organică a discursului textului; metoda „antimetafizică", din contră, subliniază actele contrastante de semioză ale textului, recreând şi subminând pretenţiile sale totalitare.

Atât timp cât obiectul disputei lor rămâne problema înţelesului textual, aceste două tipuri competitive de critică vor fi separate de un dezacord epistemologic şi metodologic profund. Una dintre acestea pretinde că „există un înţeles *în* text, «plasat» de către scriitor, ce trebuie «extras» de către cititor/ascultător/critic/cercetător pentru ca procesul interpretativ să aibă loc"[7]; cealaltă propune două obiecte radical diferite: primul e interesat de cum se articulează (semnifică) textele, mai degrabă decât ce semnifică ele, iar al doilea de interpretare ca şi construire a înţelesului – o practică întemeiată social a schimbului cultural. Respingând presupunerile de bază ale hermeneuticii tradiţionale, abordarea „antimetafizică" susţine că înţelesul literar poate fi la nesfârşit negociat, „scris" în procesul lecturii pe măsură ce interese şi cadre referenţiale noi sunt aplicate textului. Într-o anumită măsură, „eu *cunosc* un text, orice text, doar că eu cunosc o lectură a lui, lectura altuia, lectura mea, o lectură compozită"[8]. Dar acest accent pus pe continua dinamică a lecturii, pe re-articularea critică, mai degrabă decât pe „înţelegerea" textului, ne permite de asemenea să trecem dincolo de opoziţia desuetă dintre concepte de semnificare „obiectiviste" sau identice cu sine şi „subiectiviste" sau relativiste. Reorientându-ne atenţia de la lupta criticului cu intenţia auctorială evazivă, spre procesul fertil al lecturii, această poziţie a reuşit să lărgească considerabil orizontul analizei critice. Subiectul dominant al criticii actuale este încă în mare măsură hermeneutic, opunând „calitatea şi jocul conştiinţei ironice a creatorului" calităţii „reacţiei perceptive a criticului" (*The Art of the Novel*, p. 228). Dar termenii ce definesc tranzacţia dintre autor şi cititor, dintre semnele textuale şi răspunsul critic au fost considerabil alteraţi,

Scanned with OKEN Scanner

permiţând intrarea în procesul critic a unei preocupări pentru „modalităţile de semnificare ale discursului literar şi operaţiile interpretative materializate în instituţia literaturii“[9]. Frontierele rigide ale interpretării textuale au fost puse sub semnul întrebării până şi de adepţii criticii istoric-hermeneutice care au pledat recent pentru depăşirea „graniţelor înguste ale esteticii şi ale textului-în-sine“[10]. Teoriile poststructuraliste şi socioculturale ale literaturii au contestat mult mai radical critica interpretativă, căutând o perspectivă şi un „vocabular care să ne dea dreptul să criticăm cultura şi să ne adresăm coerent şi precis realităţilor lumii“[11]. Această perspectivă ne propune să înlocuim paradigma interpretativă îngustă ce „încearcă să descifreze, visează să descifreze un adevăr ori o origine care scapă jocului şi ordinului semnului“[12], cu o viziune mai largă asupra interspaţiului producător de discurs al lecturii. În loc de o simplă echilibrare, după cum recomandă tradiţionaliştii, a două perspective hermeneutice, una care „susţine că înţelesul textului literar este determinat de originile sale, iar cealaltă că acesta îşi transcende originile“[13], teoria critică recentă pretinde să integreze interpretarea într-un circuit sociocultural lărgit, care angajează ideologii auctoriale şi gramatici interpretative conflictuale. Cititorii critici sunt invitaţi mai degrabă să cartografieze, decât să asimileze sau să transceandă spaţiul sociocultural în cadrul căruia textele sunt negociate, să devină „conştienţi de diferenţele dintre situaţii, conştienţi şi de faptul că nici un sistem sau teorie nu epuizează (sau acoperă sau domină) situaţia care i-a dat naştere sau căreia i se aplică. Şi mai mult, conştiinţa critică înseamnă a fi conştient de rezistenţa la teorie – reacţii provocate de acele experienţe şi interpretări cu care ea intră în conflict“[14].

Obiectul atenţiei în această practică nouă, conştientă de sine, a lecturii, la care subscriu diferite perspective teoretice (orientată către cititor, deconstructivistă, feministă, psihanalitică, semiotică) „nu îl mai reprezintă înţelesul sau valoarea, ci modalităţile de producere şi receptare ale înţelesului şi valorii anterioare stabilirii lor“[15]. Aducând în prim-plan sistemele de concepte adesea implicite şi strategiile interpretative pe care practicile critice s-au bazat, noile teorii ale lecturii au înzestrat actul critic cu rigurozitate şi conştiinţă de sine. De aici interesul lui Wayne C. Booth pentru ceea ce el numeşte „noua erudiţie“:

Scanned with OKEN Scanner

> Oricine îşi petrece mai mult de câteva zile încercând să depăşească barierele noilor vocabulare realizează curând că noile feminisme, noile marxisme şi noile deconstructivisme nu pot fi toate abandonate drept nonsensuri... [Îţi poţi] alege drept standard învăţătura liberală a fondatorilor deconstructivismului sau feminismului: întemeierea filozofică a lui De Man sau Miller, grija faţă de argumente şi respectul faţă de text ale lui Derrida sau Hartman, sensibilitatea faţă de influenţele istorice complexe a lui Jameson, Gilbert sau Jacobus.[16]

Dar când Booth ajunge la pedagogie, căutând modalităţi de a „inversa spirala descendentă... a educaţiei liberale", interesul său pentru teorii interpretative se opreşte prudent la o „procedură nesistematică ce ar putea fi numită «monism extins»", punând în contrast „două dar nu mai multe" perspective individuale.[17] De asemenea el consideră că profesorii care îmbrăţişează un concept mai larg al „educaţiei" sunt mult mai utili decât cei care continuă să mediteze asupra unor întrebări „teoretice" de tipul „de ce limbajul se referă sau nu la realitate sau de ce o teorie critică este neîntemeiată sau chiar de ce trebuie revizuit canonul?"[18]. Atitudinea lui Booth este simptomatică pentru fisura care se adânceşte tot mai mult între teoria critică şi pedagogie: ceea ce părea legitim în atmosfera rarefiată a speculaţiei teoretice este considerat în mare măsură irelevant în lumina reală a practicii de seminar unde un nivel al aptitudinilor lingvistice şi un concept de lectură mai modeste sunt în joc. O relaţie de adversitate este presupusă adesea între teorie şi pedagogie atât de către teoreticienii ce-şi definesc tipul de „critică filozofică", revizionistă, în opoziţie directă cu actuala „critică practică [ce] reprezintă o activitate mai mult pedagogică şi propedeutică, decât una elaborată în detaliu"[19], cât şi de tradiţionaliştii care contrapun „argumentelor necenzurate şi generale ale teoriei" „contraargumente de principiu"[20]. În mod special ultimii au pledat, în numele unor noţiuni de „inteligenţă" şi „tact" critic definite vag, pentru o separare netă a predării literare de lectură („A preda operele lui Stendhal e cu totul altceva decât lectura lor"[21]) şi a interpretării textuale de autoexaminarea critică. *Critica practică* a moştenit de la pragmatism, în opinia lui Walter Benn Michaels, o puternică suspiciune faţă de „poten-

Scanned with OKEN Scanner

ţialul radical subiectiv" al eului interpretativ (şi al „teoriei", aş adăuga eu). Istoria criticii anglo-americane a desfăşurat

> o serie de strategii menite să garanteze existenţa şi disponibilitatea înţelesurilor determinate... Singurul lucru care contează este acela că înţelesul trebuie să fie determinat, iar nu subiectul unor capricii ale cititorilor individuali. Dacă nu ar exista înţelesuri determinate, libertatea interpretantului ar face dintr-un text orice ar dori el, iar acest relativism absolut ar transforma critica literară într-o parodie solipsistă, şi, în cel mai rău caz, ar face loc unui scepticism moral absolut şi distructiv.[22]

Subiectul interpretant nu a fost total neglijat în educaţia literară tradiţională, dar rolul lui a fost adesea descris în termeni iniţiatici: rolul profesorului constă în diseminarea „aptitudinilor" critice şi a canoanelor unei „bune scriituri", urmând ca discipolul să le achiziţioneze prin intermediul imitaţiei eroice şi să urmeze autorităţile de necontestat din domeniul lui în căutarea înţelesurilor corecte şi verificabile. Numai după ce „nucleul" înţelesurilor textuale a fost testat prin ceea ce Friederich Schleiermacher, fondatorul hermeneuticii moderne, a numit *subtilitas intelligendi* (subtilitatea înţelegerii), „ingeniozităţii interpretative" a cititorului sau *subtilitas explicandi*[23] îi este permis să ia parte la procesul critic. În cadrul paradigmei tradiţionale, orientate către text, filozofiile interpretative au jucat un rol marginal, funcţionând, în cel mai bun caz, asemeni „harurilor" zânelor din poveşti: ele sunt instrumentele dătătoare de puteri, însă, în mod necesar, autoobliterate, subordonate unei căutări a „înţelesurilor" latente din text. Atât din punct de vedere epistemologic, cât şi pedagogic, acest model de măiestrie critică manifestă un anumit optimism. Avându-şi premisele într-o înţelegere a literaturii ca generatoare de *semnale* şi *indicii*, ea răsplăteşte cititorul care perseverează în a descifra aceste semne semnificante urmând îndeaproape „regulile" de selecţie, ordonare şi accentuare ale textului.

Acest model de educaţie literară este bazat pe definiţia tradiţională a literaturii care valorizează aproape în exclusivitate funcţia *mimetică*, *referenţială*, a discursului literar. Nararea realistă, ilustrată de Henry James, însă şi subminată de acesta într-un mod esenţial, se supune unei logici diegetice ferme, unei „moti-

Scanned with OKEN Scanner

vaţii anticipatoare şi propulsante“[24] ce nu lasă un spaţiu prea mare experimentării sau riscului. Suspansul narativ şi răsturnările de situaţii (*peripeteia*) interacţionează cu intriga cauzală în scopul creării unor puternice aşteptări hermeneutice în timpul lecturii. După cum explică în continuare Susanne Kappeler, pentru cititor „axa suspansului coincide cu temporalitatea evenimentelor şi a naraţiunii, iar dacă acesta avansează cu încredere de-a lungul ei, nu poate eşua în a traversa «golul» şi în a rezolva enigma în atingerea ultimă a cunoaşterii“ (*Writing and Reading in Henry James*, p. 50). Acest tip de presiune hermeneutică devine eficient mai ales în povestirile iniţiatice sau în ficţiunea conjecturală – o formulă ironic folosită de „The Figure in the Carpet“. Ficţiunea poliţistă nu este „numai un bun exemplu de decodare hermeneutică datorită intrigii ei bine structurate, ea, de asemenea, dramatizează tematic interpretarea hermeneutică“ (*Writing and Reading in Henry James*, p. 49, 50). Ficţiunea poliţistă porneşte de la un deznodământ nefericit (o „crimă“) pe care îl supune unei decodări hermeneutice ce impune o ordine retrospectivă, o soluţionare narativă şi epistemologică. Cititorului i se promite o recompensă atât timp cât se identifică cu figura infailibilă a detectivului ficţional şi execută cele două operaţii hermeneutice („baconiană“ şi „intuitivă“) ce leagă, în opinia lui Marjorie Nicholson, erudiţia literară de „urmărirea criminalilor. Pentru că, în cele din urmă, cărturarii sunt detectivii gândirii“[25]. În calitate de „detectiv al gândirii“, criticul împărtăşeşte disciplina eroică a detectivului, devoţiunea „pură“ şi încrederea cognitivă, împreună cu toate capcanele lor ideologice. El este încurajat să caute, să-şi bage nasul, să ancheteze, să încalce regulile pentru a deveni un „dezvăluitor“ şi un consumator obsesiv.[26] Acest model de penetrare reuşită este mai departe întemeiat pe o colaborare neproblematică dintre un narator-autor care „nu este conştient de sine“, care „nu este conştient de problematica naraţiunii“ şi un cititor redus la „un loc geometric al identificării“, un „subiect de lectură“[27] îndeaproape monitorizat. În descrierea lui De Man, scopul lecturii analitice în cadrul acestei „hermeneutici onto-teologice“ constă în a epuiza interpretarea prin umplerea golurilor şi consumarea conflictului epistemologic şi retoric: „*Décriptage*-ul sau decodarea este predeterminată şi saturată în câmpul semnificaţiei fără a întâmpina

Scanned with OKEN Scanner

obstacole ce nu pot fi depăşite prin aptitudinile dobândite". (*The Resistance to Theory*, p. 31.)

Putem recunoaşte uşor urmele acestui tip de lectură conjecturală în critica hermeneutică recentă: „cartograful în tradiţia formalistă şi a Noii Critici" selectează „din multitudinea de semne incitante pe cele ce pot fi organizate într-o interpretare"[28], într-o ordine epistemologică şi ideologică. Dar, după cum ne atrage atenţia Erika Fischer-Lichte, chiar şi alte concepte mai sofisticate ale literaturii au întărit acest scenariu al criticii ca şi căutare a semnalelor. Modelul *mimetic* şi cel *expresiv* ale literaturii au redus interpretarea la o căutare a semnificaţilor obiectivi sau subiectivi. Modelul *retoric* (*estetic*) a încurajat, la rândul lui, o căutare a unor „ordini, structuri, configuraţii particulare formate de elemente materiale individuale"[29]. Chiar şi în varianta *structuralistă* actualizată a modelului retoric, se aşteaptă de la critic să opereze o „interpretare imanentă" – o căutare a „matricilor" de adâncime ale operei. Cititorul decodează şi decriptează până când „este reconvertit la lectura adevărată în momentul în care echivalenţele structurale apar simultan în străfulgerarea revelaţiei"[30]. Numai modelul *cathartic*, ce defineşte înţelesul ca efectul textului asupra receptorului său, pare să depăşească acest scenariu de căutare-a-înţelesului. Însă şi aici paradigma căutării se întrevede în forma căutării unor „efecte notabile" (adică, acelea care „inserează semnale în text"[31]) sau în forma mai disimulată a căutării „temei identitare" a cititorului, ca în modelul receptării al lui Norman Holland.

Atât timp cât interpretarea este concepută în sens restrâns ca determinarea „*înţelesului* textului"[32], alte operaţii critice în afara celor ale „înţelegerii" hermeneutice (contextualizare, evaluare, înţelegere de sine, persuasiune, transcodare, articulare) nu se vor încadra domeniului pedagogiei literare. Adepţii modelului căutare-a-înţelesului vor demonstra adeseori irelevanţa opiniilor cititorului în actul de interpretare: „În general, credinţele noastre sunt suspendate în momentul în care încercăm să determinăm semnificaţia textului. Suntem absorbiţi de acesta şi uităm de noi înşine. Îi căutăm structura şi coerenţa sa, ne reformulăm lectura pentru a-l exprima. Numai după ce îl interpretăm putem compara afirmaţiile sale cu credinţele noastre, deoarece numai atunci sunt evidente implicaţiile şi complexităţile lui reale"[33].

Scanned with OKEN Scanner

Partizanii acestei poziţii ar dori să creadă că propriile lor scenarii critice se desfăşoară într-o zonă ferită a rigurozităţii metodologice şi a dezvăluirii estetice, bazându-se pe practici destul de bine regularizate ale interpretărilor. M. H. Abrams poate astfel conchide: „Când interpretăm propoziţiile din textul miltonian, avem temeiuri solide pentru a ne asigura... că el aparţine comunităţii noastre interpretative care îi include pe toţi cei ce vorbesc, scriu şi înţeleg englezeşte“[34]. Multe respingeri actuale ale teoriei poststructuraliste se întemeiază pe o înţelegere la fel de problematică a limbajului ca „extrateritorial istoriei“ şi schimbării culturale şi a criticii drept o colecţie de „aptitudini“, mai degrabă decât o activitate motivată epistemologic şi ideologic.

Ceea ce poststructuralismul respinge este exact această noţiune anistorică, segregaţionistă a interpretării – separarea „interpretării“ de „credinţele cititorului“ şi a textelor de contextele lor „supradeterminate“. „Necesitatea axiomatică a lecturii“, decurge, în opinia lui De Man, din două realităţi retorice: (a) „literatura nu este un mesaj transparent în care se consideră ca de la sine înţeles faptul că distincţia între mesaj şi mijloacele comunicării este clar stabilită“; (b) „decodarea gramaticală a textului lasă în urmă indeterminări reziduale ce trebuie, dar nu pot fi, soluţionate prin mijloace gramaticale oricât de extins concepute“ (*The Resistance to Theory*, p. 15). Împotriva idealizării formaliste a înţelesului literar ca fiind sigur, transcendent, în întregime recuperabil în actul lecturii, poststructuralismul subliniază dependenţa „înţelesului“ de schimbarea convenţiilor de interpretare şi de dinamica deschisă a negocierii ce implică interese conflictuale şi centre de putere. Pentru criticii feminişti, de exemplu, interpretarea „are loc în interiorul unui cadru teoretic deja elaborat al realităţii construite social, ideologic şi lingvistic“[35]. Impactul său este în primul rând unul politic, mai degrabă decât unul estetic: interpretarea trebuie să denudeze tipurile narative de reprezentare, făcându-le mai puţin „destructive“, mai puţin părtinitoare pentru un anumit punct de vedere sau ideologie. Încrezătoare în acest tip de critică revizionistă, demistificatoare, pedagogia feministă încurajează „reconfigurarea“, mai degrabă decât simpla interpretare, rescrierea textelor literare din perspective alternative. Astfel, însăşi definiţia her-

Scanned with OKEN Scanner

meneuticii este radical alterată: într-o asemenea abordare, interpretarea narativă devine un act de rescriere, ce intenţionează să aducă în prim-plan „rescrierea sau structurarea unui *subtext* istoric sau ideologic anterior“[36] în textul literar, dar şi „să-şi înţeleagă [propria] înţelegere prin intermediul unui ocol prin experienţa scrisului/lecturii“[37].

Fiecare dintre cele patru direcţii critice pe care le supun discuţiei în această carte îşi propune să înlocuiască o concepţie mai veche a criticii ca interpretare a semnalelor cu tipuri de lectură mai radicale, axate pe actualizarea de sine (critica receptării), pe „dezechilibrarea“ sistemului metafizic de echivalenţe al textului (deconstructivismul), pe subminarea economiei falogocentrice a narării (critica feministă) sau pe construcţia culturală (critica semiotică). Ceea ce este în joc aici este, în primul rând, tranziţia de la *interpretare* la *critică* în sens larg, adică de la o „abordare aservită înţelesurilor adânci sau ascunse ale textelor, cărora li s-a acordat deja, în avans, statutul de scriptură“ la o hermeneutică socioculturală care încearcă să stabilească „codurile la care textul face apel şi să dezvăluie mijloacele prin care textul caută să ne controleze răspunsul faţă de el“[38], permiţând cititorilor să participe direct la procesul de construcţie textuală. Atrăgându-ne atenţia asupra infrastructurilor ideologice ale producţiei textuale, poststructuralismul promite să integreze lectura într-un *praxis* cultural extins, să „conducă critica literară spre modalităţi speciale de participare la sistemul literar, şi nu spre analiza ştiinţifică a acestui sistem al acţiunii sociale“[39]. Atenţia critică este refocalizată de la întrebarea „Ce face ca literatura să fie literară?“ la aparatul sociocultural care pune stăpânire pe literatură, o organizează, o traduce şi o refractă. Această nouă paradigmă critică, care, în opinia lui André Lefevre, este încă în curs de finisare, „nu numai că va lua în considerare literatura scrisă, dar şi modalităţile prin care ceea ce este scris ajunge să fie rescris, în serviciul cărei ideologii, cărei poetici şi cu ce rezultate“[40]. *Rescrierea,* sau ceea ce Lefevre numeşte în altă parte *refracţia*[41], reprezintă o modalitate puternică de diseminare şi transformare culturală, inculcând un element de dinamism în definiţiile noastre tradiţionale ale literaturii.

Ca mod de re-scriitură, interpretarea critică participă la un proces nesfârşit de traducere şi reajustare ale înţelesului, la un

Scanned with OKEN Scanner

schimb narativ de amploare. Interpretarea este astfel promovată de pe poziţia secundă din cadrul paradigmei literare tradiţionale, la statutul de participant activ în procesul de negociere culturală. Rolul ei constă în a reinstaura tensiunea şi dinamica în literatură, valorizând ariile neglijate de paradigma obiectivă intenţionalistă a criticii: indeterminările semantice şi figurative, investiţiile ideologice, relaţiile de gen, „afecte şi valori". După cum susţine E. D. Hirsch, înţelesul literar „îmbrăţişează nu numai un conţinut al minţii reprezentat în discursul scris, ci şi afectele şi valorile corelate necesar acestui conţinut" (*The Aims of Interpretation*, p. 8). Participarea „afectelor şi valorilor" sau a „normelor publice ale limbajului" la interpretare deschide un spaţiu de conflict şi variaţie negociat diferit de fiecare cititor. Interpretarea produce, în terminologia revizuită a lui Hirsch, „înţeles-pentru-un-interpretant"; înţelegerea „formei intenţionale" sau „genului intrinsec" reprezentată de text intrând, astfel, în conflict cu o nouă „semnificaţie" rezultată din schimbarea normelor limbajului şi din (o chestiune ignorată în general de către Hirsch) reformularea formelor şi genurilor literare în procesul de lectură.

Domeniul studiilor narative a beneficiat direct de pe urma acestei schimbări a paradigmelor critice. Naratologia recentă a avansat de la problemele de poetică formală şi de analiză imanentă a articulărilor narative la o evaluare a investiţiilor socioculturale ce informează producerea şi receptarea naraţiunilor. Fenomenologia descrie naraţiunile drept „structuri invitând la răspuns", „viziuni schematizate" ale experienţei ale căror indeterminări textuale şi contextuale trebuie să fie „compensate" printr-un act de lectură. Sarcina cititorului nu mai constă în revelarea înţelesurilor textuale, ci în „transformarea semnalelor trimise de către text... Înţelesurile din textele literare sunt generate în actul de lectură; ele sunt rezultatul unei interacţiuni complexe dintre text şi cititor, şi nu calităţi ascunse în text..."[42] Pentru deconstructivism, naraţiunile desfăşoară „sisteme de figuri" contradictorii ce produc „alegorii ale lecturii"[43] niciodată finalizate. Semiotica narativă accentuează procesul situat social al schimbului narativ în care „reconfigurarea" interpretativă a cititorului joacă un rol esenţial: „Ceea ce se obţine este desigur condiţionat într-o anumită măsură de ceea ce este prefigurat, dar, într-un sens mai important, ceea ce se obţine, pe măsură ce este obţinut,

Scanned with OKEN Scanner

înlocuieşte ceea ce fusese prefigurat şi alterează prefigurarea a ceea ce nu este încă obţinut"[44]. Fiecare dintre aceste abordări teoretice aduce în prim-plan sarcina complexă a cititorului de a *configura*, *conceptualiza* şi *rescrie*. Cititorul trebuie să opereze, în opinia lui Horst Ruthrof, trei serii de transformări fenomenologic-retorice: una de la suprafaţa textului la structura narativă de adâncime a textului, o transformare ulterioară de la structura de adâncime la seturile derivate de abstracţiuni ideologice (ideologia procesului narativ şi ideologia lumii reprezentate) şi, în final, la înţelesul estetic-ideologic total[45]. Aceste transformări complexe necesită un cititor competent, pe deplin implicat, în stare să construiască din aceleaşi unităţi lingvistic-narative o „dublă viziune: pe de o parte, viziunea a ceea ce poate fi văzut, auzit, imaginat...; pe de altă parte, viziunea care permite primeia să ia fiinţă, cvasirealitatea procesului prezentaţional" (*The Reader's Construction of Narrative*, p. 6). La modul ideal, cititorul de naraţiune ar trebui să fie pregătit să recunoască opţiunile narative multiple, dar şi să participe la restructurarea lor, să-şi delimiteze o poziţie activă în cadrul schimbului narativ.

În următoarele patru capitole, voi examina îndeaproape recentele modele teoretice ale interpretării narative ce se axează pe o paradigmă tranzacţională, re-creatoare a criticii. Aceste modele sunt relevante mai ales pentru practica pedagogică actuală, implicând facultăţile cognitive şi creative ale studenţilor, autorizându-i să discute textele de pe poziţiile unor agenţi cu libertate de alegere, şi nu de pe cele ale unei înţelegeri pasive. În acelaşi timp, reorientându-i spre experienţa lor în calitate de cititori şi rescriitori de texte, aceste abordări le permit lectorilor să-şi exerseze libertăţile interpretative recent dobândite cu conştiinţa teoretică a alegerilor şi strategiilor critice implicate. Un accent autocritic asupra operaţiunilor noastre interpretative, după cum voi argumenta mai jos, este indispensabil unui proces critic încununat de succes, care ţinteşte să facă manifest ceea ce textul şi diferitele lui lecturi articulează, implică sau reprimă.

Scanned with OKEN Scanner

2. SCENARII ALE RELECTURII/RESCRIERII ŞI CONŞTIINŢA DE SINE ÎN CRITICĂ

Recentele modele de lectură critică – mobilizând strategii de „contralectură" feministă împotriva esteticii masculine dominante, răspunsul „subiectiv" împotriva „textualităţii" obiective sau semioza ludică, fragmentară împotriva „descoperirii-înţelesului" – sfârşesc adesea într-un mod de gândire antitetic ce riscă să reducă „pozitivitatea diferenţială a tuturor… termenilor" la o „formulă de antagonism"[46]. Toate modelele de lectură operează de pe poziţii antagonice mai mult sau mai puţin abil ascunse: „Cu cât o teorie accentuează mai mult libertatea, controlul şi activitatea autoritară ale cititorului, cu atât mai mult va conduce la întâlniri şi surprize dramatice ce ilustrează lectura ca pe un proces de descoperire"[47]. În timp ce încearcă să negocieze conflictul dintre text şi cititor, eu şi celălat, semioză şi retorică, majoritatea teoriilor lecturii reproduc aceste tensiuni şi polarităţi în propriul lor discurs. Modelul de interpretare obiectivă al lui E. D. Hirsch îşi propune să controleze înţelesul „neintenţional" supunându-l „celui de tip intenţional care defineşte înţelesul întregului. Dacă astfel de înţelesuri sunt incoerente cu cele de tip intenţional, atunci ele nu aparţin înţelesului verbal care e prin definiţie intenţional. De îndată ce admitem înţelesul *neintenţional*, atunci tot ceea ce se află sub suprafaţa mării întinse poate fi considerat drept parte constitutivă a icebergului, iar înţelesul verbal nu ar avea nici o determinare"[48]. Întinderile subacvatice de înţelesuri „neintenţionale" revin, însă, şi bântuie paradigma intenţionalistă a lui Hirsch, dând naştere unei sciziuni între „înţelesul" textual şi „semnificaţia" critică. Modelul de lectură „tranzacţional" al lui Norman Holland încurajează cititorul să adapteze textul nevoilor sale subconştiente, transferând analogii/fantezii personale asupra lui, însă aceste fantezii sunt organizate, chiar dacă într-o formă incipientă, ca nişte texte ce succedă „temei identitare" a cititorului. Perspectiva antitextualistă a lui Stanley Fish nu poate scăpa circularităţii hermeneutice în care o angajează propriile poziţii. Un eseu ca „Interpreting the *Variorum*" (1973) desfăşoară câteva abordări de lectură (stilistic-afectivă, deconstructivistă, socioculturală) printr-o circulari-

Scanned with OKEN Scanner

tate „autoepuizatoare“, de nedepăşit, care readuce în centrul atenţiei manevrele textuale ale criticului.

În timp ce se luptă cu „dualismele de nedepăşit inerente gândirii despre lectură“[49], aceste abordări generează simultan o importantă activitate teoretică şi critică ce duce nu numai la o „rescriere“ a operei literare, ci şi la o mai bună înţelegere a propriilor lor „scenarii de lectură“. Teoriile lecturii răspund unei triple condiţionări, definind rolul de cititor, o strategie interpretativă („citind ca o femeie“, de exemplu)[50] şi construind simultan o „povestire a lecturii“ ce le sprijină şi le legitimează. După cum afirmă Culler, „A vorbi despre înţelesul unei opere este acelaşi lucru cu a spune povestea unei lecturi... Fiecare dintre aceste descrieri critice ilustrează încercarea cititorului de a aplica textului codurile şi convenţiile considerate relevante şi rezistenţa textului la sau supunerea faţă de anumite operaţii interpretative. Structura şi înţelesul operei emerg printr-o descriere a activităţii cititorului“ (*On Deconstruction*, p. 35). O „naraţiune“ interpretativă activă – o naraţiune articulată de obicei în termeni contrastanţi (maniera feministă de lectură „circumspectă“ se întemeiază pe presupoziţia că există o temă falogocentrică în literatura tradiţională), dar care reuşeşte întrucâtva să refocalizeze atenţia asupra terenului comun care instigă astfel de confruntări interpretative – dă vigoare recentelor proiecte ale lecturii critice. Opoziţia clasică a lui Derrida dintre „două interpretări ale interpretării“, una „ce trăieşte ca pe un fel de exil necesitatea interpretării“, cealaltă care „afirmă jocul [transgresiv]“ (*Writing and Difference*, p. 292–3; *Scriitura şi Diferenţa*, p. 391), nu este rezolvată printr-o simplă alegere, ci nesfârşit „amânată“ astfel încât atenţia se poate îndrepta asupra „economiei obscure“ ce mediază actele de semnificare şi asupra propriei participări a criticului la ele:

> După ce stabileşte alternativa, Derrida sugerează apoi că ceea ce ni se cere nu e o alegere, acceptarea uneia în defavoarea celeilalte, ci mai degrabă o reflecţie asupra „terenului comun“ (*le sol commun*) al celor două modalităţi de interpretare absolut ireconciliabile şi asupra „amânării – *la différance* a acestei diferenţe ireductibile.“... Dacă tentaţia de a lua poziţie, de a face o alegere scurtcircuitează problema, aceasta se întâmplă deoarece există mai multe „poziţii“ în acest conflict decât ne

Scanned with OKEN Scanner

apar la o primă vedere. Pentru că, după cum reflecţia ne revelează, aici nu sunt implicaţi doar doi antagonişti – interpretarea nostalgică *vs.* cea afirmativă –, ci şi un al treilea, gestul interpretativ al însuşi textului lui Derrida, pregătind scena luptei pe care pare doar s-o descrie.[51]

Acest al treilea subiect interpretativ ce pregăteşte scena pentru o nouă activitate critică, definind scopurile şi alegerile criticului din cadrul interpretării, interesează îndeaproape şi propria mea analiză. Ni se reaminteşte că fiecare teorie a interpretării, oricât de „eliberată" şi revizionistă, este încă legată de un anumit mod de a vedea şi de a articula, de cadre interpretative puternice, concepte mediatoare şi strategii de punere în subiect. Chiar şi deconstructivismul, după cum afirmă Derrida, desfăşoară o „povestire a povestirilor", o „naraţiune a deconstrucţiei"[52] care se delectează în a urmări metaforele „aberante" ale textului, spărgând cadrele interpretative anterioare şi impunându-şi propriile „înscenări" critice. O pedagogie literară întemeiată pe conceptul de rescriere va trebui să studieze operaţiile ce produc naraţiunile interpretative, dar şi să le permită cititorilor să le practice într-o manieră problematică, cu o conştienţă critică faţă de priorităţile şi gramaticile mutărilor implicate în ele. Subiectele interpretative diferă mult ca urmare a diferitelor presupoziţii şi grile de inteligibilitate, „a cadrului referenţial în care lectura a fost performată şi a sistemului de descriere – care funcţionează ca un alt cadru referenţial – folosit pentru a da seama de o anumită experienţă de lectură"[53]. Toate acestea ar trebui să devină obiecte de studiu legitime în cadrul practicii critice interesate de dinamica semnificării dintre text şi cititor. Noile teorii ale lecturii nu trebuie să soluţioneze disputa dintre „noua-lectură" şi „vechea-lectură", dintre hermeneutică şi reconstrucţia critică: cele mai convingătoare interpretări emerg din conflictul dintre modurile articulatorii (descriptive, narative, figurative) şi din tensiunea dintre dorinţa cititorului de a ajunge la o rezoluţie şi participarea lui voluntară la producerea şi diseminarea înţelesului. Lucrul de care au totuşi nevoie este supunerea propriilor cerinţe şi alegeri cercetării atente care va scoate în evidenţă motivaţiile lor socioculturale. Fără o examinare în detaliu a propriilor ipoteze şi opţiuni, interpretarea critică va

Scanned with OKEN Scanner

abandona „posibilitatea de schimbare, rămânând prinsă în propria formă dualistă“[54].

Utilitatea acestei practici critice conştiente de sine, focalizată simultan asupra textului şi cititorului ca producători de înţeles, a fost pusă sub semnul întrebării pe diferite motive, unele empirice şi pragmatice, altele neechivoc teoretice:

(1) Bazându-se pe observaţia empirică şi datele sociologice referitoare la cum citesc de fapt cititorii medii, unii au respins preocupările lecturii critice ca fiind irelevante pentru cititorii „obişnuiţi“. Crescuţi într-o societate în care distracţiile produse în masă sunt ambalate pentru consumul imediat, cititorii de azi nu prea au îndemânarea sau răbdarea de a analiza complexităţile discursive ale textelor. Lecturile lor „obişnuite“, naturalizate sunt interesate mai mult în dezvăluirea intrigii, decât în a urmări detaliile de limbaj digresive sau problematice. O pedagogie literară intuitivă, simplificată va răspunde de aceea mai bine nevoilor cititorilor „obişnuiţi“ decât accentul autoreflexiv pus pe procesul de interpretare. Deşi exact în afirmaţiile sale generale în legătură cu incapacitatea de lectură critică a cititorului mediu, acest argument empiric confirmă fără să vrea prejudecata actuală faţă de formele reflecţiei intelectuale subminând – în opinia lui Thomas M. Leitch – chiar baza educaţiei umaniste:

> Una este a face o distincţie între aceste două tipuri de lectură şi alta e a respinge judecăţile „lecturii profesioniste“ drept irelevante pentru „lectura obişnuită“ în timp ce lucrezi în orele de curs s-o transformi pe prima în cea de-a doua. A defini lectura iniţială drept o lectură nemarcată sau normativă delegitimează cu succes nu numai pedagogia noastră interpretativă actuală, ci şi orice instruire a aptitudinilor lingvistice ce depinde de mai mult decât o confruntare incipientă cu textele .[55]

Menţinerea unor astfel de distincţii clare între cititori critici şi cititori „obişnuiţi“ sau între o literatură „analizabilă“ (adică valoroasă din punct de vedere estetic) şi una „neanalizabilă“ produce un „standard de lectură duplicitar“, păstrând lectura interpretativă în interiorul graniţelor înguste ale universităţii. Aceasta deturnează cu succes educaţia literară de la scopul său care ar trebui să fie acela de a încuraja cititorii să abordeze creativ o gamă largă de texte culturale atât în cadrul semi-

Scanned with OKEN Scanner

narului, cât şi în afara lui. Numai exercitând exigenţe critic-reflexive similare asupra tuturor categoriilor de texte putem spera să minimizăm actuala „contradicţie dintre lectura instituţională şi lectura particulară“[56], dintre cititorii care produc înţeles şi cei care doar consumă. Este sarcina actualei teorii critice de a pune sub semnul întrebării astfel de opoziţii perimate şi de a sublinia importanţa critică a unui tip angajant de lectură, mai ales în acele arii ale schimbului cultural ce încurajează receptarea pasivă. Cazul ficţiunii populare este relevant în acest sens: romanul popular, clişeizat, nu este o afacere de moment, ci un obiect semiotic atent plănuit ce „foloseşte toate tehnicile de marketing şi promoţionale pe care le are la dispoziţie“, precum şi strategii complexe de „«stimulare socială», transfigurarea şi armonizarea realităţii, facilitarea psihologică a lecturii prin satisfacerea aşteptărilor publicului“[57]. De aceea cititorii „obişnuiţi“ au nevoie de instrumentele analitice şi conştiinţa critică în măsură a le permite să se distanţeze de această „lectură preplanificată“, manipulativă. Această „conştiinţă critică… poate uşor deveni mai perspicace prin analiza şi studiul de seminar – prin relectură, care ne direcţionează atenţia către aspectele discursive ale prezentării“ în ambele tipuri de literatură, atât cea „cultă“, cât şi cea „populară“.[58]

(2) O respingere mai radicală a acestei atenţii autoreflexive faţă de implicaţiile interpretării vine de pe poziţiile antiteoretice, „pragmatiste“. Pentru „noii pragmatişti“, toate descrierile teoretice funcţionează asemeni „hermeneuticii generale“ a lui E. D. Hirsch, reducând o manieră personală de lectură la „norme“ şi „principii pentru totdeauna valide“ (*The Aims of Interpretation*, p. 18). Mai ales aspiraţia teoriei la o perspectivă metalingvistică (metacritică) luminată, din care să pornească autoexaminarea, a fost amendată ca fiind iluzorie. În opinia lui Stanley Fish, conştiinţa de sine referitoare la acţiunile noastre interpretative este din punct de vedere epistemologic imposibilă: „nimeni nu poate realiza distanţarea de propriile credinţe şi presupoziţii, distanţare ce ar face ca acestea să nu fie mai constrângătoare pentru el decât credinţele şi presupunerile altora sau, la urma urmei, credinţele şi presupunerile pe care el însuşi le deţinea în trecut“ (*Is There a Text in This Class*?, p. 319). De vreme ce ne aflăm „întotdeauna într-o situaţie anume“, „întot-

Scanned with OKEN Scanner

deauna într-un act de interpretare,... nu există nici o posibilitate de atinge un nivel al înţelesului dincolo sau dedesubtul interpretării. Dar în fiecare situaţie un înţeles sau altul ne va apărea ca neinterpretat, deoarece este izomorf cu structura interpretativă pe care situaţia (şi, de aceea, percepţia noastră) deja o deţine" (p. 276–7).

Deficienţa unui argument asemeni celui al lui Fish este că respinge – în timp ce, pe bună dreptate, pune sub semnul întrebării pretenţiile totalizatoare ale diferitelor proiecte hermeneutice de „natură generală" – şi o modalitate mai flexibilă de reflecţie teoretică ce ar putea stimula, după Frank Lentricchia, evaluarea şi autocritica „deoarece încurajează abordarea unor perspective ce nu ne aparţin, judecăţi asupra noastră din unghiul altor poziţii din arena de conflict şi estimări inedite a ceea ce noi credem că ar fi în joc"[59]. Negând astfel de „abordări ale unor perspective ce nu ne aparţin", această poziţie antiteoretică respinge nu numai examinarea de sine critică, ci şi orice formă viabilă de pluralism critic întemeiat pe o cunoaştere a alternativelor interpretative disponibile şi a consecinţelor lor epistemologice. În loc să salveze interpretarea din fundăturile „teoretice" în care poststructuralismul ar fi exilat-o, antiteoreticienii de azi compromit integritatea estetică şi intelectuală a procesului critic lăsând ca accentul să cadă exclusiv pe contextul pragmatic de lectură, fără a se preocupa prea mult de „alteritatea" radicală a textului sau de mai larga condiţionare socioculturală a cititorilor. Aceasta conduce, în mod paradoxal, nu numai la o atomizare a câmpului criticii, „fragmentând obiectele în funcţii, esenţele în focare temporare ale atenţiei şi cunoaşterea într-o operaţie de urzire a ţesăturii de credinţe şi dorinţe în falduri mai subtile şi mai graţioase"[60], ci şi la noţiuni intimidante, totalizatoare, ale interpretării („conceptul nostru de interpretare, în măsura în care e valabil, descrie modul în care interpretarea funcţionează *întotdeauna* indiferent de relaţiile ei cu orice instituţie"[61]) ce reuşesc să descurajeze analiza riguroasă a infrastructurilor instituţionale ale criticii şi să combată „alegerea iluzorie între metode alternative de interpretare". În absenţa oricărei evaluări teoretice a credinţelor şi strategiilor critice impuse textului, rămânem cu o proliferare a naraţiunilor locale care se dovedesc a fi încă şi mai

Scanned with OKEN Scanner

constrângătoare, şi mai aservite seturilor lor de norme nesupuse examinării.

Noii pragmatişti au dreptate într-un singur punct: critica nu are nevoie să se reîntoarcă la un „vis al metodei baconiene“[62], la o „mare naraţiune“ renovată (hegeliană, marxistă, lacaniană, foucaultiană ş.a.m.d.) care să furnizeze un model de „raţionalitate generală“ întemeiată pe o ignoranţă la fel de generală a contingenţelor. Ceea ce reclamă, totuşi, este o interpretare adecvată a interpretării, o centrare teoretică şi critică pe „modalităţile de producere şi de receptare ale înţelesului şi valorii anterioare stabilirii lor – implicaţia fiind aceea că această stabilire este îndeajuns de problematică pentru a pretinde o disciplină autonomă de investigaţie critică, pentru a evalua posibilitatea şi statutul ei“[63]. Această nouă investigaţie şi practică critică ar putea supune analizei marile naraţiuni generale sau locale de care au depins literatura şi critica, precum şi sursa rezistenţei noastre la astfel de tehnici provocatoare ce demască nevoia noastră ascunsă de „intrepretare autoritară“ şi fermă, de concepte verificabile ale „înţelesului“.

(3) „Rezistenţa“ noastră „la teorie“, a argumentat Paul de Man, reprezintă o consecinţă a teoriei însăşi, o parte a necesarei reevaluări a aspiraţiilor teoriei la putere şi adevăr şi a eşecului ei de a împlini aceste aspiraţii (*The Resistance to Theory*, p. 4–6). Dar această reevaluare, ne-a avertizat el, trebuie să fie realizată cu instrumente teoretice adecvate, în stare să dezgroape sistemele conceptuale implicite pe care practicile critice se bazează. Întrebarea reală pentru De Man nu a fost aceea dacă teoria are vreo influenţă asupra practicii (nici o practică critică, oricât de simplificată şi empirică, nu poate evita consecinţele propriilor alegeri teoretice, „dacă prin teorie înţelegem întemeierea exegezei literare şi a evaluării critice într-un sistem de o oarecare generalitate conceptuală“ – *The Resistance to Theory*, p. 5), ci, mai degrabă, dacă o astfel de reflecţie teoretică ar putea conduce la revelaţia interpretativă pe care cu toţii ne-o dorim. Răspunsul lui De Man la această ultimă întrebare a fost unul tranşant sceptic. Actul lecturii poate ajunge la o anumită înţelegere a actelor „aberante“ de figurare şi a autodeconstrucţiei lor în text, dar va cădea în aceleaşi erori de falsă lectură şi totalizare care vor necesita ulterioare lecturi rectificatoare. Practica critică cea mai

Scanned with OKEN Scanner

conştientă de sine rămâne înlănţuită în dihotomiile sale epistemologice ale adevărului şi falsităţii, iluminării şi orbirii, dezvăluirii şi ascunderii. Chiar şi un „limbaj în totalitate luminat, indiferent dacă se concepe pe sine drept o conştiinţă sau nu, nu este în stare să controleze recurenţa în cititorii săi, precum şi în el însuşi, a erorilor pe care le aduce la suprafaţă“ (*Allegories of Reading*, p. 219, n. 36). „Luciditatea finală“ atinsă prin procesul critic „îşi va conţine în principiu propria ei pată oarbă, care va cere alte elucidări şi alte denunţări ale erorii şi tot aşa, *ad infinitum*, întotdeauna rămânând o urmă de opacitate. Nu trebuie să subestimăm însă iluminarea productivă obţinută pe măsură ce parcurgem aceste diferite etape ale lecturii “[64].

Dintr-o perspectivă deconstructivistă, orice hermeneutică – chiar şi cea a lui Gadamer ce repoziţionează limbajul şi aspectul dialogic al lecturii în centrul interpretării, dar care rezumă încă istoria modernă a hermeneuticii ca o naraţiune a naivităţii reduse – este prea „hegeliană“ şi optimistă în presupunerea unui proces reuşit de „descoperire“ şi „înălţare la nivelul conştiinţei“ (*The Resistance to Theory*, p. 74–6). Şi totuşi, după cum recunosc atât De Man, cât şi J. Hillis Miller, există un anume câştig cognitiv, autoreflexiv chiar şi în deconstrucţie. În timp ce fiecare act critic rămâne orb la propriile sale articulări, procesul critic ca întreg poate atinge o înţelegere contextuală, autoreflexivă a modului în care interpretarea mediază diferitele tensiuni dintre text şi cititor, „dintre gramatica şi funcţiile producătoare de text ale tropilor“. Reflecţia teoretică joacă un rol important într-o dialectică critică conflictuală care corelează conştienţa filozofică cu „un moment pragmatic necesar care cu siguranţă o slăbeşte ca teorie, dar care îi adaugă un element subversiv de impredictibilitate şi face din ea ceva de tipul unui joker în jocul serios al disciplinelor teoretice“ (*The Resistance to Theory*, p. 8). Rolul acestei componente autoreflexive nu este de a servi căutarea hermeneutică a unui „text unic, originar, prefigural şi absolut“ (p. 17), ci, mai degrabă, de a problematiza interpretarea însăşi, evidenţiind procesele complexe ce conectează „câmpul limbajului cu o cunoaştere a lumii în general“ (p. 13).

Interesul teoretic în actul lecturii nu este, de aceea, un exerciţiu intelectual inutil, ci o punte importantă ce leagă un

Scanned with OKEN Scanner

moment al lecturii pragmatic de unul conştient de sine. Întrebuinţată adecvat „teoria poate servi, cel puţin, funcţiei importante de a-i învăţa pe alţii modalitatea de a citi şi de a gândi într-un anume fel: astfel descrisă, teoria serveşte un scop educaţional şi, prin urmare, unul politic“[65]. În majoritatea modelelor de lectură critică, conştiinţa interpretativă şi înţelegerea de sine ale cititorului joacă un rol semnificativ. Actul lecturii pentru Wolfgang Iser este un proces „de a deveni conştient“: „Constituirea înţelesului nu numai că implică crearea unei totalităţi ce emerge din perspectivele textuale interacţionale..., dar, prin articularea acestei totalităţi, ea ne autorizează, de asemenea, să ne articulăm pe noi înşine şi astfel să descoperim o lume interioară de care nu am fost până acum conştienţi“[66]. În acelaşi mod, pentru Paul Ricoeur lectura autoreflexivă este o precondiţie a unei „aproprieri“ reuşite a textului de către o audienţă. Citind reflexiv, cititorul actualizează textul, conferindu-i o *semnificaţie*, şi, în acelaşi timp, se constituie pe sine ca subiect cititor. Interpretarea unui text particular se completează astfel „în interpretarea de sine a unui subiect care de acum înainte se înţelege pe sine mai bine, se înţelege dintr-o nouă perspectivă sau care începe chiar să se cunoască pe sine“[67].

Lectura critică este considerată în multe dintre aceste modele drept un proces bipolar, reactiv şi recreativ, performativ şi autoreflexiv, urmărind o stare niciodată atinsă de împlinire hermeneutică. Dintr-un punct de vedere fenomenologic, deşi nici o operă nu este vreodată complet concretizată sau definită, există încă o diferenţă semnificativă între aspectul „noetic“ al lecturii (aperceperea textului în fluxul lecturii) şi cel „noematic“ (opera-ca-fiind-citită, actualizată la sfârşitul lecturii). Prima lectură receptează opera „în desfăşurare“, ca fiind lacunară, variabilă, neterminată. Numai la sfârşitul lecturii opera îşi asumă „stabilitatea relativă temporară a unei «noeme» generalizate“[68]. O a doua lectură va contribui şi mai mult la restructurarea şi adâncirea viziunii: „La a doua lectură deţinem considerabil mai multe cunoştinţe despre text... Aceste informaţii adiţionale vor afecta şi vor condiţiona proiectarea înţelesului, astfel încât fisurile dintre diferitele segmente precum şi spectrul posibilelor lor conexiuni pot fi acum aplicate într-un mod diferit sau poate chiar mai percutant“[69]. Aş argumenta că avantajul în trecerea de

Scanned with OKEN Scanner

la o fază „noetică", a primei lecturi, la una „noematică" sau interpretativă este mai degrabă retoric, decât unul simplu hermeneutic, implicând strategii din ce în ce mai complexe de interpretare/articulare şi un nivel mai înalt al conştiinţei de sine. Cu cât cititorul este mai participativ, cu atât mai mult ar trebui să fie mai conştient de măsura în care analiza sa este direcţionată de cadre textuale şi de convenţiile interpretative achiziţionate. Ideal ar fi ca fiecare lectură critică să conducă la ceea ce Barthes numea *la deuxième lecture*, o analiză critică conştientă de sine ce va converti povestirile terne, repetitive în texte diferenţiate, iar pe consumatorii de ficţiune în creatori de discurs transformativ-evaluativ:

> Relectura, o operaţie opusă habitudinilor comerciale şi ideologice ale societăţii noastre, care şi-ar dori „să ne dispensăm" de poveste o dată ce am consumat-o („devorat-o"), astfel încât să ne putem îndrepta spre o altă poveste, cumpăra o altă carte, şi care este tolerată numai în anumite categorii marginale de cititori (copii, bătrâni şi profesori), relectura... singură salvează textul de la repetiţie (cei ce nu reuşesc să recitească sunt condamnaţi să citească aceeaşi poveste pretutindeni).[70]

La modul ideal, cititorul ar trebui să parcurgă o „dublă dialectică", neîntreruptă, cu o relectură activă, transformatoare, deja prezentă în prima lectură. Aceasta, după cum arată Barthes, ar însemna să citim un text ca şi cum ar fi fost deja citit, strategiile sale retorice deja dezgropate, codul său hermeneutic deja convertit în coduri culturale mai complexe care implică cititorul într-o producere textuală conştientă de sine. Dar în practica comună sau în câteva dintre actualele teorii psihologice şi semiotice ale interpretării, prima şi a doua lectură sunt percepute ca separate, chiar conflictuale. Prima lectură, în descrierea lui Michael Riffaterre, este secvenţială, superficială, mimetică. Numai o a doua lectură retroactivă poate conferi „semnificaţie" prin identificarea şi reconfigurarea diverselor matrici semiotice ale textului.[71] *Semnificaţia* este astfel generată printr-un proces recursiv dublu orientat, ce „combină doi factori, o transformare semiotică şi inferenţa pe care o face cititorul din aceasta. Transformarea afectează simultan o secvenţă de înţelesuri diferite identificate printr-o primă lectură euristică. O a doua lectură re-

Scanned with OKEN Scanner

flexivă, comparativă, retroactivă îl face pe cititor să descopere că secvenţa trebuie concepută mai degrabă ca o reţea sau un sistem care îşi converteşte structurile componente în variante ale unei unice reprezentări"[72]. Activităţile de relectură, aşa cum sunt descrise de către Barthes, Eco, Frye, Iser, Riffaterre şi, mai recent, de către Thomas Leitch, refocalizează atenţia cititorului asupra operei ca discurs, asupra retoricii şi ideologiei textului de obicei scăpate din vedere la o primă lectură. În timp ce prima lectură se întemeiază în principal pe aşteptarea plăcerii (de un tip indirect empatic sau hermeneutic), relectura se axează pe conştienţa (de sine) critică: „aprecierea povestirii printr-o analiză a modalităţilor în care aceasta îşi obţine efectele iniţiale"[73]. Plăcerea nu este absentă din receptarea estetică, însă ea atrage după sine transformarea „plăcerii pure, autosuficiente" a unei experienţe indirect empatice în plăcerea analogică, mai bine structurată a experienţei intelectuale care leagă cititorul de contextele mai largi ale culturii sale.[74] Relectura, în cazul în care este corect performată, poate de asemenea rafina şi pluraliza interpretarea. Cititorul, după cum sugerează Umberto Eco, poate reciti acelaşi text de pe poziţiile unor presupoziţii diferite, chiar contradictorii, adoptând o relaţie mult mai responsabilă, mai colaborativă cu textul. Opera estetică va fi de asemenea îmbogăţită în urma acestui proces, devenind „sursa unui act de comunicare [*speech acts*] imprevizibil, al cărui autor real rămâne nedeterminat, uneori acesta fiind emiţătorul, alteori destinatarul care colaborează la expansiunea semiotică a textului"[75]. Din această „dialectică între *fidelitate* şi libertate *creatoare*" decurg două tipuri de cunoaştere cu o largă aplicare în studiul literaturii: „unul privind posibilităţile combinatorii ale codurilor la care se referă, altul privind circumstanţele şi codurile perioadelor artistice pe care le ignora" (*A Theory of Semiotics*, p. 276; *Tratat de semiotică generală*, p. 349).

Pedagogia literară poate exploata creativ tensiunea dintre diferite modalităţi/stadii ale lecturii, trecând de la o primă lectură naturalizată la o hermeneutică secundă conştientă de sine, care va actualiza „diferenţa textului", capacitatea acestuia de a depăşi propriile sale constrîngeri articulatorii. Relectura conştientă de sine poate aduce în prim-plan devierile şi diferenţele din text şi, în acelaşi timp, să implice o anumită violenţă inter-

Scanned with OKEN Scanner

pretativă în „replică la propria violenţă a textului ca un artefact care se prezintă pe sine însuşi cititorului pentru a-l seduce şi cuceri, însă care, în acelaşi timp, îi scapă acestuia pentru a păstra secretul originii sale“[76]. Procesul de analiză şi scriere critică analizat în ultima parte a acestei cărţi este destinat să aducă la lumină aceste tensiuni şi „violenţe“ dintre text şi cititor, dintre lectura primă şi hermeneutica secundă, făcându-i pe cititori mai conştienţi de propriile alegeri şi responsabilităţi în calitate de lectori de naraţiuni. Această abordare înlocuieşte un model mai vechi al criticii ca analiză a indiciilor printr-o practică interpretativă ce se întemeiază pe operaţii conştientizate de relectură/rescriere care, aşa cum voi arăta, le permit cititorilor să ia parte semnificativ la procesul de schimb narativ, definind o poziţie activă în relaţie cu semnele textuale şi modalităţile moştenite de lectură.

Un exemplu foarte potrivit pentru modul în care relectura poate extinde şi reinterpreta o viziune narativă anterioară îl găsim în prefeţele la propria operă adunate de Henry James în volumul *The Art of the Novel*. Procesul de lectură de sine antrenat de tipărirea ediţiei New York a seriei *Novels and Tales* (1907–9) este desemnat în prefeţe prin astfel de termeni variaţi ca relectură/revizuire/reexaminare atentă/re-reprezentare/reapropriere. Deşi James a evitat deliberat termenul de rescriere, cel puţin în sensul literal („Ceea ce rescrierea ar putea reprezenta va fi să rămână – iar pentru mine a rămas până la această oră – un mister“), procesul pe care el l-a descris include câteva alterări textuale şi substanţiale „revizuiri“ critice. În loc de a reconstitui vechile intenţii auctoriale din note, jurnale, scrisori („Vechile motive sunt prea învechite pentru a le reînsufleţi; ele nu erau, este clar, motive îndeajuns de bune pentru a supravieţui“ – *The Art of The Novel*, p. 11), „fabulatorul căutător“ scoate la iveală noi motive „îngropate… în textura operei [sale]“. Această strategie, după cum sugerează James, a fost actualizată de însăşi natura relecturii. Chiar şi în lectura de sine, modul nostru de a păşi se schimbă; ne dezvăţăm de vechiul pas, iar „urma pasului“ nostru „explorator“ se regăseşte „firesc imprimată în următoarea urmă“ (*The Art of the Novel*, p. 338–9). Departe de a fi numai „un cititor docil“, ce se „instalează“ confortabil în vechile urme şi viziuni, James-ca-recititor al propriei opere „sparge în alte

Scanned with OKEN Scanner

locuri suprafaţa [strălucitoare de zăpadă]" cu „pasul" său „explorator", făcând să vibreze prin „reînnoită atenţie" variatele rezonanţe textuale. Procesul de relectură a iniţiat astfel o nouă producţie textuală spontan creatoare şi, în acelaşi timp, credincioasă „germenului" originar al textului: „Actul revizuirii, actul de a vedea din nou, a făcut ca orice lucru la care mă uitam, pe orice pagină, să-mi înflorească dinainte în singurii termeni care l-ar fi exprimat onorabil; iar elementul «revizuit» în prezenta ediţie este reprezentat în consecinţă de chiar aceşti termeni, aceste condiţii rigide ale reexaminării atente, înregistrate în scris" (*The Art of the Novel*, p. 339).

Procesul de „revizuire" finalizat de James în prefeţele ediţiei New York a încercat să dezgroape, în cuvintele lui Hillis Miller, „legea textului", „lucrul" sau „materialul" în care textul original era inscripţionat, dar a sfârşit prin a se supune în mod creator pe sine „unei legi mai înalte decât cea determinabilă în text, şi anume legea la care s-a supus textul însuşi mai întâi", legea scriiturii *diferenţiale*.[77] Acest tip de relectură creatoare este afectat de „o forţă stranie şi subtilă, latentă şi concentrată", ce redesenează (uneori violent) graniţele textuale, ce sculptează „miriade de fisuri mai adecvate" în „vechiul material" (*The Art of the Novel*, p. 339–40). Ceea ce obţine în final sunt „deviaţii şi diferenţe", o experienţă a noii scriituri:

> După cum poate vedea cititorul, experienţa diferenţei este exemplară pentru că produce cele două lucruri care disting în mod special adevăratele acte de lectură: plăcerea şi cunoaşterea... Numai dacă există diferenţă şi deviere este posibil să distingem între o cunoaştere care acoperă doar ce spune textul, care este relativ lipsită de valoare, şi o cunoaştere a ceea ce textul reprezintă sau alegorizează, „lucrul" sau „materialul strălucitor" care îi oferă textului autenticitatea, valoarea şi interesul, atâta cât are: o valoare şi un interes de fapt „infinite". Cunoaşterea dată de lectură, dacă este cu adevărat lectură, este întotdeauna, chiar şi prima dată, o chestiune de recitire sau revedere, de vreme ce este cunoaşterea „lucrului" sau a „materialului" pe care textul este inscripţionat sau asupra căruia este proiectat. (*The Ethics of Reading*, p. 117.)

Scanned with OKEN Scanner

Relectura critică, după cum arată Miller în continuare, conduce în mod necesar la *rescriere*, la o nouă modalitate de a traversa suprafaţa textuală („zidul", „materialul strălucitor", întinderea de zăpadă) la care James face adesea aluzie. „Dacă are o cât de mică valoare, ea oferă acces cititorilor şi studenţilor mei nu la înţelesul textului ca atare, la informaţia pe care o transmite, ci la «materialul», la «lucrul» sau «forţa» latente în lucrare" (*The Ethics of Reading*, p. 120). Propriul meu accent în cartea de faţă cade pe nevoia unei relecturi critice de a se transforma, cel puţin implicit, într-un act de rescriere, într-o reacţie productivă la forţa şi ţelurile culturale latente care animă textele literare. Nu este suficient să conducem „analiza literară în termenii lecturii, şi nu ai scrierii" sau să schimbăm centrul de interes de la hermeneutica textuală la „rolul cititorului, guvernat de discursurile instituţionale şi sociale"[78]. Dacă nu este secondat de o examinare atentă a actelor de semnificare auctoriale şi textuale, acest accent reorientat va limita interpretarea, reducând critica la o formă benignă de „autobiografie" ce va face imposibilă orice confruntare reală cu discursul „celuilalt". Prin urmare, ceea ce sugerez este o practică critică menită să transforme *relectura* în *(re)scriere*, în exerciţii critice conştiente de sine, axate pe modalităţile de semnificare ale textului, dar şi pe propriile maniere interpretative şi articulatorii. Sunt cel puţin trei motive pentru această reorientare a accentului:

(a) *Relectura* nu garantează prin propria ei natură o performanţă critică înaltă. Chiar termenul de „relectură" este ambiguu, sugerând adesea o simplă repetiţie, mai degrabă experienţa unui *déjà lu* pe care se întemeiază desfătarea noastră cu ficţiunea populară, decât o *deuxième lecture* revizionistă aşa cum cere Barthes. După cum argumentează Dennis Porter, „Cel mai uşor de citit roman este, de fapt, nu numai cel care derivă dintr-un model anterior, ci unul pe care l-am citit anterior... Lectura romanelor poliţiste este întotdeauna o relectură... în care un număr finit de constante structurale este combinat cu un număr infinit de variabile decorative pentru a schimba familiarul în noutate" (*The Pursuit of Crime*, p. 99).

(b) Conştienţa critică şi cunoaşterea de sine pot apărea numai în urma unui proces interpretativ care va implica creativ cititorul în producerea de înţeles, într-o activitate de restruc-

Scanned with OKEN Scanner

turare (rescriere) critică. După cum sugerează fenomenologia, lectura nu poate singură să dezvăluie în totalitate perspectivele şi sistemele de valori care conspiră în ea, fuziunea a două „orizonturi" de aşteptare nelimitate, neconştiente de sine, „cel al experienţei individuale şi cel al înţelegerii metodice"[79]. Nu numai prima lectură, ci şi relectura este determinată de o tensiune esenţială între o distanţă critică dorită şi un proces de absorbţie în text, descris în diferite moduri ca identificare, suspendarea îndoielii, iluzie referenţială, participare, colaborare. Fiecare cititor doreşte să aibă acces la „intimitatea caldă a secretelor [textului]"[80] şi să se perceapă pe sine drept un *iniţiat* autoritar; însă pretenţia criticului de „obiectivitate" depinde de o distanţă evaluativă, de o activitate performativă, autovalidantă. Experienţa estetică are la bază o combinaţie paradoxală, cvasi-„imposibilă" de absorbţie şi conştiinţă de sine, de participare şi distanţă critică. Astfel, pentru Iser:

> Capacitatea de a ne percepe pe noi înşine pe parcursul procesului de participare este un atribut esenţial al experienţei estetice; observatorul se descoperă pe o poziţie intermediară, ambiguă: el este implicat, dar se poate şi privi pe sine ca fiind implicat. Totuşi, această poziţie nu este complet necalculată, deoarece ea este actualizată numai în momentul în care codurile sunt transcendate sau invalidate. (*The Act of Reading*, p. 134.)

În cele din urmă, s-ar putea să nu avem nici o posibilitate de alegere, nici o interioritate/exterioritate precis delimitată: pretenţia de identificare fenomenologică cu textul şi cea de perspectivism sunt practic interşanjabile.

Pe de altă parte, o activitate de (re)scriere critică poate eluda parţial această circularitate hermeneutică, restructurând orizonturile textuale şi critice. Ceea ce debutează în noncon-ştienţă (a perspectivelor autorului şi cititorului puse în legătură şi a contextelor lor socioculturale lărgite) se deplasează sub impactul scrierii interpretative înspre înţelegere şi structurare. Scrierea interpretativă ne poate reorienta atenţia de la interesul hermeneutic pentru „înţelesuri neaşteptate ce vor genera noi răspunsuri"[81], la un accent sporit asupra dinamicii articulării critice care transcende şi redefineşte constant graniţele textuale. În cadrul vechii paradigme obiective, o lectură retrospectivă, con-

Scanned with OKEN Scanner

ştientă de sine este in mod necesar o *supra-lectură*, creatoare de înţelesuri noi, neintenţionate în text; în cadrul noii paradigme, întrebarea unde încetează procesul de interpretare intră în responsabilitatea interpretantului, răspunsul fiind determinat, în opinia lui David Birch, nu doar de „o metodă, o teorie sau un text", ci şi de decizia culturală şi politică a criticului.[82] Din acest punct de vedere, interpretarea critică nu este închisă în sine, ci pendulează la nesfârşit, asemeni noţiunii heideggeriene de „înţelegere", între detalii particulare şi perspective ale întregului, între lectură şi rescriere. Sarcina noastră constă în a analiza această dinamică neîntreruptă a interpretării, în a înţelege atât nevoia noastră (teoretizată de critici ca E. D. Hirsch) de a menţine interpretarea în interiorul unor graniţe precise, cât şi tendinţa inversă de a lărgi graniţele şi de a supra-citi, ca părţi integrante ale aceluiaşi proces de articulare critică.

(c) O practică a criticii punînd accentul pe *rescriere*, mai degrabă decât doar pe lectură, are „afinităţi naturale cu critica politică în sensul larg al acesteia – adică analiza naraţiunii în termenii raţiunilor şi consecinţelor sale sociale şi politice – deoarece se axează pe relaţiile transformatoare dintre discurs şi audienţa lui"[83]. Analiza critică, recunoaşte Pierre Macherey, ar trebui să facă mai mult decât doar să parafrazeze „ceea ce a fost deja spus; analiza se confruntă cu tăcerile, negativitatea şi rezistenţa din text – nu doar acel discurs implicat care se oferă obedient dezvăluirii, ci condiţia care face opera posibilă, care îi precede operei la modul absolut, încât nu se poate regăsi în ea" (*A Theory of Literary Production*, p. 150). Interpretarea poate profita de tăcerile textului, subliniind semnificaţia lor într-o acţiune de nouă producţie textuală. Acest tip de analiză se deplasează de la simpla înţelegere la reconstrucţie şi de la semantică la o „pragmatică" a ficţiunii ţintind să facă explicite contextul situaţional şi impactul retoric al naraţiunii. Dar, în timp ce aduce în prim-plan diferitele „coerenţe" (narativă, hermeneutică, ideologică) ale textelor, punând sub semnul întrebării modalitatea lor de discurs, analiza critică ar trebui de asemenea să-şi examineze propriul aparat conceptual şi interpretativ. Întrebarea privitoare la modul cum semnifică textele este direct dependentă de „cum sunt percepute funcţiile şi conexiunile lor şi cum sunt acestea clasificate de către cititor/critic... Analiza modului în care tex-

Scanned with OKEN Scanner

tele semnifică este, tocmai de aceea, analiza modului în care lumea semnifică, a modului în care ideile şi instituţiile semnifică“[84]. Alegerile critice (utilizarea unui mod de abordare, cadru de referinţă, grile interpretative particulare) sunt legate de o teorie a limbajului, de o filozofie a reprezentării, de o politică a interpretării. Chiar şi o etichetare formalistă implică, în opinia lui Michael Halliday, o armonizare cu o viziune asupra lumii transmisă mai departe studenţilor şi cititorilor.[85] De aceea, orice act de interpretare trebuie să fie de asemenea un act de examinare de sine critică. Critica poate înţelege cel mai bine şi provoca universul ficţional numai printr-o intensă activitate de articulare, una care ar reperforma deliberat şi, în acelaşi timp, ar evalua eforturile textului de a percuta în lumea cititorului.

3. FIGURAREA NARATIVĂ ŞI TENTAŢIA HERMENEUTICĂ: UN ATELIER PE MARGINEA POVESTIRII „THE FIGURE IN THE CARPET“

O pedagogie literară întemeiată pe conceptul de rescriere critică le va permite cititorilor să experimenteze direct procesul de construire narativă şi critică, convertindu-le dorinţa de „înţelesuri emergente“ unice într-o producţie critică, conştientă de sine. Cititorii se apleacă asupra textelor cu puternice aşteptări generice şi hermeneutice, cu dorinţa de a trece repede de la semnificanţii nedeterminaţi şi nelimitaţi la semnificaţii univoci. Înseşi naraţiunile ne seduc cu „secvenţialitatea [lor] predictibilă“, cultivând în noi dorinţa de rezoluţie, o „pasiune pentru înţeles“[86]. Un dublu proces de „normalizare“ a textelor are loc în interpretare: „Habitudinile noastre de lectură devin invariabile în mod frecvent, astfel încât fiecare nouă experienţă de lectură operează, în replică, normativ, un anumit tip de roman stilizându-ne aşteptările noastre în legătură cu cele ce vor urma“[87].

Dar textele au, de asemenea, capacitatea de a rezista „normalizării“ lor, întemeindu-se pe tehnici ce frustrează rezoluţia în lectură şi produc schimbări diferiţilor subiecţi care participă la

Scanned with OKEN Scanner

acţiunea lor: cititori, interpreţi, critici, traducători, istorici. Textele literare „care depind de o ordine lingvistică pentru articularea lor dramatizează modul în care dorinţa sparge constant ordinea ieşind la iveală, pe de o parte, într-o grupare de semnificanţi înalt privilegiaţi şi rezonanţi emoţional, iar pe de altă parte, în vâltoarea unei naraţiuni ce promite o închidere finală“[88]. În mod similar, scrierea critică poate deturna soluţiile facile, creând noi spaţii textuale în care habitudini de interpretare adânc înrădăcinate sunt testate, li se opune rezistenţă, sunt transformate. Înţelegerea, pentru a-l cita pe Gadamer, „nu este o simplă atitudine reproductivă, ci întotdeauna şi una productivă“[89], o nouă performare semiotică. Atât textele, cât şi lecturile lor critice participă astfel la un proces dialogic care opune dorinţa narativă (pentru o generare nelimitată de figuri şi evenimente/schimbări) unei dorinţe hermeneutice (pentru închiderea figurativă/interpretativă).

Teoreticienii critici reprezentând diferite modalităţi (orientate asupra cititorului, psihanalitică, feministă, semiotică) au scos în relief *mecanismul plăcerii* care stă la baza economiei schimbului narativ. Nararea recurge la proceduri seductive care incită, în opinia lui Wolfgang Iser, interesul hermeneutic al cititorului, dorinţa lui de înţeles. Alţi critici i-au atribuit naraţiunii capacitatea de a crea „ataşamente intime şi dramatice“[90] sau de a angaja cititorul într-o economie parţial inconştientă, libidinală, un scenariu de dorinţe suscitate şi de satisfacţii amânate. După cum arată Peter Brooks, „naraţiunile descriu dorinţa – prezentând de obicei o poveste a dorinţei – şi, în acelaşi timp, suscită şi se folosesc de dorinţă ca de o dinamică a semnificării. În acest sens, dorinţa reprezintă, asemeni noţiunii de Eros a lui Freud, o forţă ce include dorinţa sexuală, însă una mai vastă şi mult mai polimorfă, care (după cum afirmă el în *Beyond The Pleasure Principle*) «caută să combine substanţe organice în unităţi şi mai mari»“[91]. Dorinţa, atât în sens sexual, cât şi în sensul mai larg, structural, se foloseşte de „funcţia“ sa „plastică şi totalizatoare“ pentru a înfrânge „obstacolele inerte, a iniţia schimbarea, a reformula realul“ astfel încât să-l facă mai „citibil“ şi mai satisfăcător pentru cititor. Această dialectică a dorinţei este evidentă mai ales în ficţiunea tradiţională sau populară care îşi întemeiază *plăcerea lecturii* cu precădere pe inteligibilitate, pe o subscriere

Scanned with OKEN Scanner

la „comandamentul linearităţii şi la o abordare graduală a plăcerii“[92]. Textul clasic, „lizibil“, în terminologia lui Barthes, se axează de obicei pe principiul „noncontradicţiei“ şi pe o coeziune a evenimentelor şi circumstanţelor ce încurajează o lectură hermeneutică, în timp ce minimizează simultan obstacolele întâlnite în timpul gratificantei construiri a înţelesului de către cititor (*S/Z*, p. 162).

Este de asemenea adevărat că intriga totalizatoare, producătoare de sens a ficţiunii clasice era intrinsec ţesută în jurul unei tensiuni plăcute între axa hermeneutică şi cea figural-lingvistică sau între elementele progresive şi cele digresive ale naraţiunii. O formă de „plăcere“ mai elevată, după cum ne-a învăţat Freud, poate emerge dintr-o interacţiune între revelare şi întârziere, retenţie şi împlinire, joc şi conflict.[93] Cititorul de ficţiune realistă hoinăreşte adesea în interspaţiul creator dintre dorinţă şi satisfacţie, îmbrăţişând atât incertitudinea („teama că o promisiune nu va fi ţinută, că dorinţa suscitată nu va fi satisfăcută în final printr-un act adecvat de descărcare“), cât şi întârzierea, ştiind că „renunţarea temporară la satisfacţia instinctuală va duce, în cele din urmă, la o recompensă sporită“[94]. Trăind lectura ca „o stare prelungită de aşteptare tensionată“, cititorul transferă o parte din plăcuta tensiune de la nivelul intrigii la nivelul narării, preschimbându-şi propriul interes în rezultatele hermeneutice într-o dorinţă de performări narative nesfârşite. Din contră, consumatorul de ficţiuni populare experimentează lectura ca pe o mişcare de urcuşuri şi coborâşuri forţate de tipul celei dintr-un *montagne russe*, dorinţă suscitată şi satisfacţie precipitată. Atât acest *montagne russe*, cât şi romanul poliţist reprezintă, în terminologia lui Porter, mecanisme de producere a „*climax*-urilor veridice“, a „sistem[elor] cu circuit închis ce promit să-l readucă [pe cititor/călător] în starea de siguranţă a momentului său originar după ce l-au supus unei serii de plonjări şi curbe senzaţionale“ (*The Pursuit of Crime*, p. 108). Acest tip de ficţiune, ilustrând *le texte de désir* în tipologia lui Barthes, se sprijină pe confluenţa superficială dintre o strategie narativă liniară, teleologică şi mecanismul de satisfacere a plăcerii prin lectură. *Texte de désir* constă în „aşteptarea, anticiparea, suscitarea“ dorinţei, nepermiţând nici un deznodământ transformator, nici un schimb real între sistemul închis al operei şi univer-

Scanned with OKEN Scanner

sul cititorului. Din contră, realismul clasic (*texte de plaisir* al lui Barthes) interpune o tensiune plăcută/dureroasă între axa intrigii şi cea a narării (reprezentării). Cititorul poate extrage o desfătare mai intensă şi o plenitudine a sensului încrustat în cultură[95] din detaliile bogate, digresive şi din secvenţele complexe de acţiune care adesea se dispersează neaşteptat în clasicul text „lizibil".

Supusă testului critic, distincţia dintre un „text al dorinţei" şi un „text al plăcerii" pare oarecum forţată. În loc să menţină astfel de opoziţii statice, hermeneutico-psihologice, critica ar trebui să încerce mai degrabă să dea seamă de ubicuitatea acestui mecanism de producere a plăcerii în toate formele de ficţiune, „cultă" sau „populară", aducând în prim-plan dependenţa ei de formele socioculturale de excitare şi manipulare (sexualitatea explicită, violenţă voyeuristică, opoziţiile falogocentrice). Deconstructivismul şi feminismul au făcut un prim pas în această direcţie, denunţând întemeierea ficţiunii de tip tradiţional pe tema „dezvăluirii" hermeneutice a unei figuri centrale adesea masculine a înţelesului şi pledând pentru modele alternative de schimb literar „antifalogocentrice". Această relectură critică a unei logici autoreglatoare, oedipiene a dorinţei, iniţiată o dată cu *Beyond the Pleasure Principle* (1920) a lui Freud, accentuează tensiunile dintre plăcere şi reiterare, dintre un „proces primar" bazat pe afect şi descărcarea imediată a energiei, şi un „proces secundar" tardiv, transformator ce converteşte dorinţa în discurs lingvistic/narativ.[96] Conceptul de dorinţă care se desprinde din aceste revizuiri teoretice este – cultural – complex, transportându-ne dintr-o lume a instinctelor primare într-una a construcţiei lingvistice şi narative. Dialectica dorinţei atrage după sine un proces de turnare în formă narativă, o creaţie nesfârşită de figuri ce tind spre „un înţeles nenumit, numele ce poate fi reconstituit numai printr-o mişcare recapitulativă, începând cu sfârşitul... Dorinţa devine în mod necesar textuală printr-un impuls narativ specific, de vreme ce ea reprezintă o metonimie, un impuls spre înaintarea în lanţul semnificării, o insistenţă a înţelesului asupra obiectelor ocultate ale dorinţei" (*Reading for the Plot*, p. 58, 105). Dar acest impuls narativ nu este niciodată consumat satisfăcător în opinia lui Brooks. Nararea prezice şi, în acelaşi timp, întârzie finalizarea prin ocoluri şi complexităţi figurative, încercând „să impună un

Scanned with OKEN Scanner

sfârşit care sugerează deja o reîntoarcere, un nou început: o relectură. Orice naraţiune, cu alte cuvinte, vrea să ne proiecteze, o dată ce am ajuns la sfârşit, înapoi în mijlocul ei, în textura textului, să ne învăluie încă o dată în urzeala energiilor sale predestinate spre consumare" (p. 109–10). Nararea este un discurs nemărginit al dorinţei ce solicită o narare şi o interpretare (relectură) viitoare.

Procesul de interpretare funcţionează, după cum Freud însuşi afirmă, într-un mod asemănător, rămânând legat de structuri hermeneutico-narative incomplete, de un „limbaj figurativ specific psihologiei"[97]. Psihanaliza porneşte ca un proiect hermeneutic, încercând să dezvăluie un înţeles, dar sfârşeşte într-un proces complex de repetiţie, dislocare şi *articulare*. Discursul ei este prins, după cum ne-a atras atenţia convingător Lacan, în chiar procesele de dislocare şi condensare a dorinţei pe care a încercat să o explice.[98] Cititorul-analist în psihanaliză – sau în orice alt tip de cercetare critică – trebuie să exploreze dorinţele embrionare care conduc naraţiunea către o nouă interpretare ce creează o „mişcare autocritică, autotransgresivă radicală", şi astfel, nevoia de mai multă interpretare.[99] Atât nararea, cât şi critica sa sunt prinse într-o dialectică a dorinţei (de a şti, a numi, a controla) care atrage după sine producţii textuale nesfârşite.

O problemă cu acest tip de critică inspirată de o psihanaliză lacaniană revizuită, dar nu neproblematică este aceea că, în timp ce ne atrage atenţia asupra rolului semnificativ pe care dorinţele conştiente şi inconştiente îl joacă în receptarea estetică, ea dezvăluie cu precădere un singur aspect al acesteia, cel *libidinal*. În acelaşi timp, această abordare reduce adesea complexităţile mecanismului receptării la dorinţa pentru un simţ al ordinii totalizant, autogratificator. În perspectiva psihanalitică, cititorul rămâne vulnerabil la impulsul metonimic al naraţiunii, în cazul în care caută „doar intriga", sau la manipularea dorinţei hermeneutice, în cazul în care se află în căutarea înţelesurilor latente, ascunse. În modelul de răspuns freudian-bleichian al lui Michael Steig, de exemplu, înţelesul literar este în principiu „«ascuns» prin metodele implicării şi duplicităţii ce caracterizează scriitura imaginativă, «ascuns» de latenţa ideologiei autorului şi a celor mai adânci straturi ale psihologiei sale şi de blocajele din structura noastră psihologică şi culturală, care ob-

Scanned with OKEN Scanner

strucţionează atât fragmente din ceea ce este «acolo afară», cât şi din ceea ce este «aici înăuntru»"[100]. Factorul motivaţional pentru lectură rămâne „o dorinţă puternică de a înţelege prezentul în relaţie cu trecutul meu (sursa afectului ascunsă în mine) şi un anumit tip de plăcere implicată în credinţa că eu ştiu ceva ce alţii nu ştiu – înţelesurile ascunse ale autorului, chiar dacă ele sunt, în ultimă instanţă, propriile mele constructe". Chiar şi modelul receptării întemeiat social al lui Hans Robert Jauss salvează conceptul de „desfătare prin identificare", privilegiind acel tip de literatură care îi asigură cititorului participarea în alteritate şi la „descătuşarea de... existenţa sa cotidiană". Accentul lui major cade mai degrabă pe lectura ca producătoare-de-normă, decât ca abatere-de-la-normă.[101]

Alte proiecte de lectură (deconstructivistă, feministă, sociocritică) au propus strategii mai radicale de rupere a coerenţei stimulatoare de plăcere a narării şi de rescriere a sistemului ei cultural de referinţe. Cineaştii avangardişti şi feminişti au recurs la procedurile antinarative şi antioedipiene ce îşi propun să „distrugă coerenţa narativităţii care construieşte şi, în acelaşi timp, validează coerenţa subiectului [individualist sau burghez]"[102]. De pe o poziţie avangardistă similară, Roland Barthes a pledat în operele sale de mai târziu pentru necesitatea unui tip de receptare dialogic, plural, întemeiat pe „desfătarea" re-creării textuale, mai degrabă decât pe plăcerile oferite de consum. Cele două laturi ale procesului semiotic, textul şi cititorul, se unesc în conceptul lui Barthes de *texte de jouissance* („text de desfătare"), a cărui anecdotă este complet subordonată „aventurii limbajului", explorării realităţii discursului. „Textul de desfătare" începe prin producerea în cititor a unei stări „care distruge, spulberă tihna (până la oboseală uneori)", frustrând economia teleologică, ascendentă a ficţiunii clasice care clatină „temeliile istorice, culturale, psihologice ale cititorului, soliditatea gusturilor, valorilor şi amintirilor sale, care pune în criză relaţia sa cu limbajul" (*The Pleasure of the Text*, p. 14). Diseminând în întreg discursul său „excitaţii" verbale şi mici *climax*-uri, acest tip de text invită, în acelaşi timp, cititorul să savureze plăcerile oferite de „*noi în timp ce scriem*, înainte ca nesfârşitul joc al lumii (lumea ca joc) să fie străbătut, tăiat, oprit, plastificat de cine ştie ce sistem (ideologie, critică, gen), care să-i mai închidă câteva

Scanned with OKEN Scanner

din numeroasele intrări, să-i blocheze deschiderea reţelelor, infinitatea limbajelor" (*S/Z*, p. 5; *S/Z*, p. 160). Spre deosebire de „textul dorinţei" destinat unui consum imediat sau de clasicul „text al plăcerii" care „vine dinspre cultură, nu se rupe de ea" şi care se întemeiază pe o „practică *tihnită* a lecturii", textul desfătării sau ceea ce Barthes numeşte în *S/Z textul scriptibil* necesită o relectură/rescriere participativă care sfârşeşte prin a reformula atât textul, cât şi credinţele obişnuite ale cititorului. Din această perspectivă, interpretarea nu mai reprezintă o operaţie de dezvăluire hermeneutică sau o „ocheadă" pasivă prin „vălul de-a gata, dincolo de care se întinde... înţelesul (adevărul)", ci o activitate de scriere independentă, participând „la o întreţesere perpetuă" (*The Pleasure of the Text*, p. 64).

În acelaşi timp, modelul lecturii „de desfătare", „scriptibile", al lui Barthes, nu este eliberat total de constrângerile dorinţei hermeneutice/oedipiene. El reuşeşte să depăşească principiul rigidizat, falic al plăcerii, dar nu suspendă complet desfătarea cititorului. Cititorul este încurajat ca, „ţinând în mână frâiele plăcerii şi desfătării deopotrivă", să participe simultan la „hedonismul profund al oricărei culturi (care îl pătrunde în tihnă, la adăpostul unei arte de a trăi, ce înglobează şi vechile cărţi), dar şi la distrugerea acelei culturi: se bucură de trăinicia *eului* său (aceasta e plăcerea) şi încearcă să-l distrugă (aceasta îi e desfătarea)" (*The Pleasure of the Text*, p. 15; *Plăcerea textului*, p. 201–2). După cum sugerează acest pasaj, *desfătarea* cititorului nu se va naşte atât dintr-o atitudine radical reînnoită faţă de text, ci dintr-un legământ contradictoriu cu posibilităţile plurale ale lecturii şi scrierii. Cititorul „scriptibil" al lui Barthes este „scindat", împărţit între „plăcerea oedipiană... de a denuda, de a şti, de a afla începutul şi sfârşitul" şi o dorinţă mai perversă de a se dizolva în „intensităţile verbale" şi în textura figurală a unei producţii textuale. Mai mult, această formă de desfătare textuală limitează posibilitatea de intervenţie a cititorului în lupta cu structura codificată a limbajului: de vreme ce „nu procedează cu îndeajunsă hotărâre la deschiderea universului suficient lui însuşi către lumea *praxis*-ului estetic, culmea «plăcerii» rămâne pentru el [Barthes] redescoperirea erosului contemplaţiei filologice, ca şi a domeniului său exclusiv: *le paradis des mots*"[103].

Scanned with OKEN Scanner

Eşuând în încercările lor de a demonta în întregime economia oedipiană, bazată pe plăcerea narării, majoritatea experimentatorilor poststructuralişti şi feminişti ar fi probabil de acord cu Teresa de Lauretis că o abordare mai fertilă a teoriei critice actuale ar fi să dezvăluim „în totalitate narativul şi oedipianul", supunându-l scopurilor unei noi articulări.[104] O naraţiune critică, oricât de rafinată şi eliberatoare, nu se poate sustrage în întregime acestei economii a dorinţei şi puterii care, după cum ne reaminteşte Julia Kristeva, „este înscrisă în nevoia subiectului vorbitor de a se reasigura de imaginea şi identitatea sa în momentul confruntării cu un obiect"[105]. Dincolo de critica formă de cunoaştere „se află ceva cu totul diferit de ea însăşi: jocul instinctelor, impulsurilor, dorinţelor, fricii şi voinţei de apropriere. Cunoaşterea este produsă pe scena luptei dintre aceste elemente"[106]. În acelaşi timp însă, întrucât acest discurs al dorinţei critice în căutare de „adevăr", structură, putere întâlneşte discursul narativ care, de asemenea, tinde spre „metonimie... ca figura ce asigură conexiunea în lanţul semnificării" şi spre „totalizare sub comanda dorinţei" (*Reading for the Plot*, p. 91), economiile totalizatoare ale ambelor sunt puse sub semnul întrebării. Mai important este că acest interjoc al celor două discursuri asimetrice ale dorinţei va revigora o parte din potenţialul diferenţial al fiecărui tip de scriitură în parte. Critica va fi în stare să accentueze operaţiile complexe ale proiecţiei, substituţiei, alcătuirii figurii în text, toate transgresând simpla logică metonimică sau reprezentaţională a naraţiunii. Procesul figurativ produce – potrivit termenilor lui Barthes – în ficţiune un „spaţiu al amânării", un spaţiu al ezitării, al revelaţiei parţiale, al erorii şi revizuirii ce pot fi experimentate adecvat numai în cadrul procesului de lectură/scriere critică. În acelaşi timp, atingând „o înţelegere mai adâncă a tehnicilor [figurative] ale textului şi a structurii jocului acestuia"[107], cititorul va fi capabil să le aplice propriului proces de lectură/scriere, implicându-se creativ în continuumul semiotic al naraţiunii, în dialectica figurării. În loc să reziste plăcutului „flux al narativizării" sau să limiteze jocul figurativ al textelor către un „înţeles emergent", cititorul ar trebui să fie în stare să „recitească, rescrie, refacă toate naraţiunile culturale luptându-se să impună o altă formă de coerenţă, una care este, inevitabil, întemeiată pe contradicţie"[108].

Scanned with OKEN Scanner

„The Figure in the Carpet" defineşte cel mai bine această dublă întâlnire dintre două discursuri ale dorinţei, unul narativ, celălalt critic. Operele lui James repetă adesea dinamica alienantă a figurării, afirmând şi interogând „capacitatea naraţiunii de a dezvălui adevărul", de a produce „nu numai un set de figuri de stil, un sistem de tropi, ci şi un sistem al persuasiunii, o modalitate de a dezvălui puterea de semnificare a figurilor"[109]. James ne seduce cu promisiunea unui înţeles „secret", în timp ce rămâne în exclusivitate în posesia acelei visate „comori a comorilor" (*The Art of the Novel*, p. 122–3). Naraţiuni ca „The Figure in the Carpet", *The Turn of the Screw*, *The Aspern Papers* sau ca romanele din perioada târzie ne stimulează cu succes, dar ne şi frustrează dorinţa de figuri ascunse ale înţelesului. La prima vedere ele sunt povestiri ale „dorinţei manipulate"[110] care încearcă să controleze înţelesul prin acţiuni energice ale conştiinţei auctoriale, dar care adesea rămân suspendate între „bucuria constructivă" şi „tortura expresiei", între efortul de a controla experienţa şi „travaliul" nerecompensat social (*The Art of the Novel*, p. 29–30). Supuse unei analize atente, aceste naraţiuni subminează aşteptările tradiţionale ale „textului plăcerii", obstrucţionând progresul lui hermeneutic, diseminându-i centrii de seducţie. Naraţiunea tipic jamesiană este organizată în jurul unei revelaţii îndelung amânate a centralităţii pasiunii (seducţiei) în schema lucrurilor. Dar înţelesul acestei „scene a recunoaşterii [care] survine, în mod tipic la James, în forma unei înţelegeri instantanee trăite de conştiinţa reflectoare care surprinde... un cuplu... înlănţuiţi unul de altul într-un cadru conotând intimitatea"[111] este obliterat de vălurile ocolişurilor lingvistice şi ale încurcăturilor narative. Cititorului nu îi este permis să răzbată prin această semiotică învăluitoare pentru a câştiga acces deplin la centrele de comandă intelectuale şi emoţionale ale romanului.

Povestirile lui James frustrează astfel esenţial dorinţa cititorului de revelaţie figurativă şi de intimitate narativă; dar ele sugerează de asemenea modalităţi de a relocaliza plăcerea lui narativă/interpretativă. Cititorul jamesian este invitat să schimbe „simpla dorinţă de a da un înţeles, de a explica, de a propune un răspuns, de a interpreta" cu mai creativele „strategii oblice"[112] ale criticii care vor repune în scenă şi vor extinde situaţia nara-

Scanned with OKEN Scanner

tivă. Critica, după cum a sugerat Tzvetan Todorov într-o binecunoscută interpretare a „Desenului din covor", începe ca o căutare a unei „scheme originare de care depinde totul", dar, treptat, îşi face un scop „mai degrabă din căutarea comorii, decât din comoara însăşi", „deoarece comoara nu poate fi decât absentă. O dată ce «această lectură a lui James» este încheiată, trebuie să începem să-l citim pe James, să pornim într-o căutare a înţelesului din a sa *oeuvre*, deşi ştim că acest înţeles nu este altul decât căutarea însăşi"[113]. Prin acest proces de lectură infinit reluată, critica îşi poate concretiza căutarea, umplând spaţiul textual al absenţei figurate cu propriile figuri critice. După cum a demonstrat propriul meu experiment critic, ce s-a întins pe un semestru, cu povestirea „The Figure in the Carpet" a lui Henry James, o formă mai recompensatoare de plăcere estetică este disponibilă acelor cititori care reuşesc să provoace sistemele de valori şi convenţii înscrise într-o operă literară, convertindu-şi „pasiunea" pentru o unică „figură a textului" într-o producţie critică conştientă.

Interjocul transgresiv al dorinţei hermeneutice şi reconstrucţiei critice din procesul interpretativ reprezintă tema unificatoare a cărţii mele. În capitolele II–V, voi compara recentele teorii critice despre modul în care cititorii interpretează naraţiunile, examinând presupoziţiile lor hermeneutice şi retorice, *scenariile* lor *interpretative* dominante. Critica poststructuralistă şi critica orientată asupra cititorului au pus sub semnul întrebării maniera hermeneutică, teleologică de interpretare, recomandând în schimb o abordare progresivă care promite să transforme o economie a dorinţei hermeneutice într-una a rescrierii/remodelării textelor. Studenţii sunt încurajaţi ca prin relectură şi rescriere să exploreze modalităţile de semnificare ale textului şi să devină conştienţi de măsura în care propriile lor analize sunt modelate de textele culturale şi de scenariile interpretative la care aceştia iau parte. Fiecare dintre aceste abordări situează interpretarea într-un câmp sociocultural mai lărgit care include reacţia cititorului, tropologia textuală şi culturală, construcţia de gen, modele de articulare şi receptare. Wolfgang Iser, de exemplu, a dezvoltat un util „model euristic al activităţilor fundamentale pentru procesarea textului", un „model idealizat

Scanned with OKEN Scanner

de procesare a textului în conformitate cu liniile fenomenologice"[114]. În colecţia sa de eseuri *Prospecting : From Reader Response to Literary Anthropology* (1989), Iser şi-a extins interesul, abordând problema ficţionalităţii ca parte a unei „euristici a antropologiei literare", subliniind rolul pe care aceasta îl joacă în modelarea imaginarului şi canalizarea fluxului vital al fanteziei în cultură. Dar în timp ce modelul său narativ „dialogic" accentuează oportun procesele de *feedback* dintre text şi cititor, el ne spune prea puţin despre factorii socioculturali care stau la baza acestui proces tranzacţional sau despre rolul intereselor, afectelor şi dorinţelor condiţionate istoric, în procesul lecturii.

Diferitele „psihologii de lectură" disponibile în prezent reabilitează condiţiile empirice, psihosociale de lectură, definind dinamica interpretării din perspectiva unui cititor determinat istoric şi, uneori, sexuat. Modelul lui David Bleich evită prudent generalizările în numele unui „cititor" abstract, studiind procesele de simbolizare motivate individual. Metoda „tranzacţională" a lui Norman Holland corelează schimbul de „fantezii" dintre text şi cititor cu „identitatea unică şi durabilă" a cititorului. Ambele perspective conturează o dinamică „interacţională" a lecturii care trece de la un stadiu autodefensiv, inconştient, la unul conştient de sine, transformativ, fără a analiza însă procesele complexe (retorice, narative, ideologice) care mediază trecerea de la „răspunsul" cititorului la această „resimbolizare" sau de la textul literar la cel sociocultural. Atât modelul de lectură interacţional al lui Iser, cât şi cel axat pe răspunsul de lectură al cititorului uită să coreleze descrierea penetrantă a activităţii noastre ca cititori cu o analiză coerentă a convenţiilor interpretative şi a presupoziţiilor instituţionale ce informează aceste activităţi. Acest ultim aspect este mai bine exemplificat de modelul „comunităţii interpretative" al lui Fish, deşi adesea este redus la opţiuni dependente de context, pragmatice, care maschează infrastructurile retorice şi instituţionale mai vaste ale lecturii. Nici una dintre aceste abordări nu permit ca dialogul dintre text şi cititor să conducă spre o reformulare semnificativă a ideologiei textului şi a credinţelor cititorului: perspectiva lui Fish proiectează conflictul în cadrul instituţiei criticii, între momente de interpretare la fel de valide, contradictorii care nu permit nici o rezoluţie; fenomenologia lui Iser şi modelul de răs-

Scanned with OKEN Scanner

puns al lui Holland încearcă să reafirme unitatea textelor (prin ceea ce Iser numeşte „procesul de construire a unei coerenţe") şi respectiv a eului cititorului. Lectura rămâne încă pentru Holland un mecanism de căutare a plăcerii subordonat dorinţei de înţeles: „Pe scurt, s-ar părea că avem nevoie de înţeles... ca transformare sau sublimare a fanteziei inconştiente metamorfozate în operă... Din moment ce s-ar părea că *avem* nevoie de înţeles, acesta trebuie să servească atât unor scopuri defensive, cât şi unora deconectante"[115].

Feminismul a dezvăluit persuasiv rolul pe care o economie a dorinţei repudiată, umanizată, reprimată îl joacă în ficţiunea realistă. „Întregul travaliu artistic", a argumentat Donna Przybylowicz într-un studiu recent asupra operei lui Henry James, „presupune reprimarea mesajului privat al fanteziei prin procesele mediatoare de condensare şi dislocare, necesitând astfel o substituţie a formei pentru gratificaţia imediată a conţinutului care satisface dorinţele. Dorinţa ascunsă se deghizează în structura, ansamblul şi economia operei de artă şi este reformulată şi universalizată în limbaj"[116]. „Dorinţa de a scrie" şi de „a interpreta" atrag după sine procese complicate de transformare şi sublimare retorică ce simultan revelează şi obliterează, repudiază şi fetişizează „obiectul erotic" secret. Textul narativ devine „un obiect metonimic al absenţei", o „reprezentare a şi un substitut pentru obiectul dorinţei" (*Desire and Repression*, p. 6). În acelaşi timp, critica feministă a făcut constant apel la o „gândire diferenţială [de gen]" în scopul erodării sistemului tradiţional de reprezentări falogocentrice şi a logicii sale identitare. În cadrul criticii feministe, un interes aparte a fost acordat experienţei istorice a scriitoarelor şi cititoarelor, determinărilor lor sexuale şi culturale. Feminismul a excelat mai ales în promovarea unui tip de lectură deconstructivistă şi autoreflexivă, axată critic pe „gândirea dihotomică asupra naturii umane" şi pe situarea subiecţilor vorbitori. Dar, după cum sugerează o recentă reevaluare feministă, acest mod de gândire diferenţială nu este unul neproblematic: „gândirea diferenţială ce operează în cadrul realităţii create de masculinitate, în timp ce neagă definiţia feminităţii nu face decât schiţeze reversul portretului", reafirmând ierarhiile sexuale pe care caută să le repudieze.[117] Alternativa opusă, care pledează pentru separarea feminismului de tradiţia

Scanned with OKEN Scanner

critică occidentală, deoarece poartă în ea „ideea *masculinistă* a bărbatului ca sine sau normativ şi a femeii ca altul sau deviant“[118], nu a avut nici ea mai mult succes. Această atitudine segregaţionistă a condus la discreditarea celor mai importante întrebări filozofico-critice privind interpretarea ca „străine“ de teoretizările feministe (vezi capitolul IV).

Problematică este şi poziţia ocupată de interpretarea literară în unele dintre actualele elaborări feministe şi socioculturale. Atât în angajările lor teoretice faţă de problemele de gen şi reprezentare culturală, cât şi în accentul practic pus pe formele de cultură comercială (pe film, în particular), analiza feministă şi cea marxistă au văzut uneori în literatură doar un aparat ideologic de transmitere a mesajelor directe, manipulative. Într-un efort caracteristic de diferenţiere a specificităţii filozofice a feminismului de complementarul său masculin, Ellen Messer-Davidow a afirmat recent că: „Subiectul criticii literare feministe pare să nu fie literatura, ci studiul feminist al ideilor legate de sex şi gen pe care oamenii le vehiculează în discursurile literare şi critice“[119]. Această trecere de la interpretare la „analizele comparative şi istorice ale ideilor legate de sex/gen“ radicalizează perspectiva critică dar, în acelaşi timp, micşorează utilitatea lecturii, reducând critica la un studiu al ideologiilor legate de sex/gen care circulă în literatură.

În sfârşit, problemele deconstructivismului decurg dintr-o aplicare simplificată a criticii radicale derrideene a tradiţiei logocentrice în dinamica lecturii. Deconstructivismul a dezvăluit coexistenţa „scandaloasă“ a forţelor figurative incongruente din interiorul limbajului, dar a încercat în paralel să facă „rătăcirea“ şi „disjuncţia“ lor mai acceptabile prin încadrarea acestora în limitele textului literar. După cum recunoaşte J. Hillis Miller, „Acesta este unul din motivele pentru care avem nevoie de roman, pentru a ne uşura anxietatea noastră în legătură cu un subiect, permiţându-ne să-l interogăm, punându-i întrebări care ne pot conduce, aşa cum a făcut-o *The Egoist*, la un final fericit, calmându-ne astfel temerile“[120]. În acelaşi timp, practica deconstructivistă comună limitează adesea rolul cititorilor şi al lecturii la o examinare retorică a indeterminărilor şi dizlocărilor textuale, „producerea unor fire suplimentare din care să împletim textura sau ţesătura deja existentă... Deconstrucţia nu înseamnă

Scanned with OKEN Scanner

a sparge structura textului, ci a demonstra că aceasta se spărsese deja singură"[121]. Asta explică popularitatea deconstructivismului ca „metodă" de lectură bazată, după cum a notat cu acurateţe Foucault, pe o pedagogie ce înzestrează vocea profesorului cu acea suveranitate nelimitată care le permite deconstructiviştilor „să citească la nesfârşit textul"[122].

În capitolele III şi V voi critica această noţiune de deconstructivism estompat, nonintervenţionistă, care reduce critica la „o repudiere modestă a teoriei, metodei şi sistemului;... privilegierea pluralităţii şi a eterogenităţii, gesturile recurente ale ezitării şi indeterminării, devoţiunea faţă de planare şi proces, alunecare şi mişcare; dispreţul în faţa definitivului"[123]. Ceea ce propun în schimb este o teorie şi o practică a lecturii resocializate, care să-şi propulseze strategiile critice în afara ariei „confortabile" a literaturii, înspre alte categorii de texte culturale. Această practică critică plasată la intersecţia sociosemioticii cu un deconstructivism derridean recontextualizat, axat pe infrastructurile socioculturale şi instituţionale ale interpretării, poate dezvălui mai deplin operaţiile ce stau la baza construirii naraţiunilor culturale. Sarcina sa cea mai importantă este de a demistifica mecanismele dorinţei figurative şi hermeneutice, de a furniza o analiză sistematică a convenţiilor semiotice şi a modelelor articulatorii ce susţin practicile textuale.

În capitolele VI–VIII voi aduce în discuţie avantajele pedagogice ale practicii critice focalizate pe procesele articulării textuale şi aparatul interpretativ care ia în stăpânire literatura, explorând-o şi „rescriind-o". O modalitate de interpretare care să accentueze (şi să problematizeze) rescrierea critică poate ajuta studenţii în diferite moduri:

(a) eliberându-i de presiunea imediată a dorinţei hermeneutice şi a consumării textului şi canalizându-le abilităţile interpretative înspre modalităţi mult mai active de analiză şi construire critică;

(b) autorizându-i pe studenţi să-şi analizeze şi să-şi corecteze propriile habitudini şi presupoziţii de lectură. După cum sugerează Nancy Comley, „modalitatea cea mai eficientă şi mai rapidă de a schimba obiceiurile defectuoase de lectură constă în a introduce scrierea în procesul de lectură, condiţionându-i pe stu-

Scanned with OKEN Scanner

denţi să actualizeze în scris propriile lecturi ale textelor", să-şi comenteze propriile reacţii de lectură[124];

(c) făcându-i mai conştienţi de procesele ascunse, naturalizate care participă la construirea de către noi a unui univers al înţelesului. A crea un „context de observaţie" adecvat pentru procesele de semnificare, permiţându-le studenţilor să le monitorizeze şi să le experimenteze pe toate categoriile de texte, verbale şi sociale, reprezintă „singura fundaţie solidă pe care instrucţia culturală se poate întemeia ferm"[125].

Din această perspectivă, lectura şi scrierea devin inseparabile, părţi ale aceleiaşi dialectici critice, intertextuale, care delimitează şi reperformează, scrie şi se scrie pe sine. La modul ideal, studenţii ar trebui încurajaţi să experimenteze întreaga gamă a formelor de articulare critică, de la jurnalul de lectură şi analiza reacţiilor, prin scrierea exploratoare şi analitică, la autocritică şi revizuire. Înţelegerea critică este obţinută în urma unui proces de „stereoscopie cognitivă", pe măsură ce fiecare student(ă) îşi compară propria experienţă textuală cu „două sau mai multe perspective în acelaşi timp"[126]; dar şi în derularea lentă a procesului de articulare critică ce îi permite înţelegerii să se metamorfozeze în înţelegere de sine. În cuvintele lui De Man, „a înţelege ceva înseamnă a realiza faptul că acel lucru era ştiut dintotdeauna, dar, în acelaşi timp, a te confrunta cu misterul acestei cunoaşteri. Înţelegerea este completă numai atunci când devine conştientă de propriul impas temporar şi când realizează că orizontul în limitele căruia totalizarea poate avea loc este reprezentat de timpul însuşi. Actul de înţelegere este un act temporal care îşi conţine propria istorie, dar această istorie eludează la nesfârşit totalizarea" (*Blindness and Insight*, p. 32).

Argumentul meu metodologic este organizat în jurul unui nucleu de lecturi poststructuraliste şi sociosemiotice ale operei lui Henry James performate de cititori „profesionişti" şi de propriii mei studenţi pe parcursul a două ateliere experimentale, unul pe marginea povestirii „The Figure in the Carpet", celălalt axat pe *The Turn of the Screw*. Atelierul pe marginea povestirii „The Figure in the Carpet", care a ocupat cea mai mare parte din cursul meu din 1986 „Topics in Current Criticism" („Teme ale criticii actuale"), a încurajat o mică comunitate de cititori în elaborarea unor lecturi active, conştiente de sine, ale povestirii

Scanned with OKEN Scanner

lui James şi în reflectarea asupra propriilor interese critice şi retorice. Segmentând procesul critic în etape distincte (reacţii la prima lectură, eseuri [auto]explorative la o lectură secundă, eseuri interpretative, contra-critici de seminar, rescrieri), acest seminar de teorie critică – şi într-o măsură mai mică atelierul axat pe *The Turn of the Screw* – a reuşit să scoată în evidenţă dinamica interacţională a interpretării, amestecul subtil a două paradigme critice mai degrabă suplementare, decât ireconciliabile: una interpretativ-analitică, cealaltă reconstructiv-figurativă. Ambele seminarii au adus de asemenea în prim-plan procesul lent prin care o „lectură" este negociată într-o dublă confruntare cu „figurile" textuale şi cu modelele culturale (scenarii de interpretare) activate de o comunitate de interpreţi.

Din fericire, experimentul „The Figure in the Carpet" nu a sfârşit în anonimatul seminarului meu, ci s-a bucurat de o binevenită *survie* în proiectul *Draftings In Literary Criticism* iniţiat în aceeaşi perioadă la Universitatea din Northern Iowa. Acest proiect de cercetare şi publicare i-a încurajat pe studenţi să-şi unească eforturile în cadrul unor „comunităţi de scriitori/cărturari", astfel încât să experimenteze, în afara tipicului obişnuit al seminarului, „o formă superioară de schimb intelectual rezervat de obicei doar profesorilor lor"[127]. Pe lângă accentuarea procesului de scriere şi a schimbului critic, publicaţia *Draftings in Literary Criticism* oferă de asemenea o modalitate de exprimare a operei finalizate a studenţilor. Eseurile critice pe care le voi supune dezbaterii în capitolele VI–VII au fost publicate în al doilea volum al seriei sub numele *Draftings in Reader-Oriented Criticism: Reweaving „The Figure in the Carpet"* (1987)[128]. Acest volum este el însuşi un produs al unei activităţi de rescriere şi (re)punere în subiect. Membrii iniţiali ai seminarului s-au reîntâlnit în anul academic următor pentru a schiţa pas cu pas această aventură publicistică: am schimbat sugestii pentru revizuirile finale, am discutat modalităţile de evidenţiere a versantului interactiv, dialogic al fiecărei lecturi. Acest volum *DIROC* este prin urmare mai mult decât o colecţie tematică de eseuri: el reuşeşte să refacă dinamica confrontaţională a seminarului nostru, prin (re)punerea în subiect a scenariului de lectură, scriere şi schimb critic.

Scanned with OKEN Scanner

Note şi referinţe

Următoarele opere ale lui Henry James sunt citate direct în text, între paranteze, cu referinţe privind volumul şi pagina:

The Novels and Tales of Henry James, vol. 1–24, Scribner's, New York, 1907–1909 ; vol. 25, 1917.
The Complete Tales of Henry James, ed. Leon Edel, 12 volume, J. B. Lippincott, Philadelphia and New York, 1961–64.
„The Figure in the Carpet", în *Stories of Writers and Artists*, ed. F. O. Matthiessen, New Directions, New York, 1944. Citat în text între paranteze cu prescurtarea *FIC*.
The Sacred Fount, studiu introductiv de Leon Edel, Rupert-Hart-Davis, London, 1959.
What Maisie Knew, The Bodley Head, London, 1969.
The American Scene, introducere Leon Edel, Indiana University Press, Bloomington, 1968.
The Art of the Novel, ed. R. P. Blackmur, Charles Scribner's Sons, New York, 1962.
The Complete Notebooks of Henry James, ed. Leon Edel şi Lyall H. Powers, Oxford University Press, New York, Oxford, 1987.

I. Un „schimb privat cu semnele": despre relectura/rescrierea naraţiunilor

Versiunea românească în Roland Barthes, *S/Z*, în *Romanul scriiturii. Antologie*, trad. Adriana Babeţi şi Delia Şepeţean-Vasiliu, Editura Univers, Bucureşti, 1987, p. 159 (n. tr.).

Scanned with OKEN Scanner

1. André Lefevre, „Why Waste Our Time on Rewrites? The Trouble with Interpretation and the Role of Rewriting in an Alternative Paradigm", în *The Manipulation of Literature: Studies in Literary Translation*, ed. Theo Hermans, St. Martin's Press, New York, 1985, p. 216.
2. Samuel Weber, *Institution and Interpretation*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1987, p. 37.
3. Northrop Frye, „The Survival of Eros in Poetry", în *Romanticism and Contemporary Criticism*, ed. Morris Eaves şi Michael Fischer, Cornell University Press, Ithaca, 1986, p. 33.
4. Vezi E. D. Hirsch, Jr., *The Aims of Interpretation*, University of Chicago Press, Chicago, 1976, p. 18.
5. Stanley Fish, *Is There a Text in This Class? The Authority of Interpretive Communities*, Harvard University Press, Cambridge, 1980, p. 369.
6. J. Hillis Miller, „On Edge: The Crossways of Contemporary Criticism", în *Romanticism and Contemporary Criticism*, ed. Eaves şi Fischer, p. 110–1.
7. David Birch, *Language, Literature and Critical Practice: Ways of Analysing Text*, Routledge, London and New York, 1989, p. 21.
8. Harold Bloom, „The Breaking of Form", în Bloom ş.a., *Deconstruction and Criticism*, Seabury, New York, 1979, p. 8.
9. Jonathan Culler, *The Pursuit of Signs: Semiotics, Literature, Deconstruction,* Cornell University Press, Ithaca, 1981, p. 12.
10. E. D. Hirsch, „The Politics of Theories of Interpretation", în *Critical Inquiry*, 9 (1982), p. 246 n.
11. William E. Cain, *The Crisis in Criticism: Theory, Literature, and Reform in English Studies*, Johns Hopkins University Press, Baltimore, 1984, p. 7.
12. Jacques Derrida, *Writing and Difference*, trad. Alan Bass, Chicago University Press, Chicago, 1978, p. 427. (Versiunea românească în Jacques Derrida, *Scriitura şi diferenţa*, trad. Bogdan Ghiu şi Dumitru Ţepeneag, Editura Univers, Bucureşti, 1998, p. 391 [n. tr.].)
13. K. M. Newton, *In Defense of Literary Interpretation: Theory and Practice*, Macmillan, Londra, 1986, p. 22.
14. Edward Said, „Travelling Theory", în *Raritan*, 1 (1982), p. 59.
15. Paul de Man, *The Resistance to Theory*, pref. Wlad Godzich, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1986, p. 7.
16. Wayne Booth, „Reversing the Downward Spiral: Or, What is the Graduate Program For?", în *Profession*, (1987), p. 37–8.

Scanned with OKEN Scanner

17. Vezi Wayne C. Booth, „Pluralism in the Classroom", în *Critical Inquiry*, 1 (1986), p. 476.
18. „Reversing the Downward Spiral", p. 39.
19. Geoffrey H. Hartman, *Criticism in the Wilderness: The Study of Literature Today*, Yale University Press, New Haven, 1980, p. 7–9, 296.
20. Cristopher Ricks, „Theory and Teaching", în *Critical Theory and the Teaching of Literature: Proceedings of the Northeastern University Center for Literary Studies*, ed. Stuart Peterfreund, Northeastern University Press, Boston, 1985, vol. 3, p. 4–5.
21. *Ibid.*, p. 6.
22. Walter Benn Michaels, „The Interpreter's Self: Peirce on the Cartesian «Subject»", în *Georgia Review*, 31 (1977), p. 383–402. Retipărit în *Reader-Response Criticism: From Formalism to Post-Structuralism*, ed. Jane P. Tompkins, Johns Hopkins University Press, Baltimore, 1980, p. 186–7.
23. Friedrich Schleiermacher, *Hermeneutik*, ed. Heinz Kimmerle, Carl Winter Universitätverlag, Heidelberg, 1959, p. 31. Într-un fragment faimos din *Validity in Interpretation*, Yale University Press, New Haven, 1967, E. D. Hirsch a deplâns abandonarea acestei distincţii – „una dintre cele mai ferme... din istoria teoriei hermeneutice" – între „*subtilitas intelligendi* şi *subtilitas explicandi* – arta de a înţelege un text şi arta de a-l face înţeles de către ceilalţi" (p. 133).
24. Susanne Kappeler, *Writing and Reading in Henry James*, Macmillan, Londra, 1980, p. 44, 45.
25. Marjorie Nicholson, „The Professor and the Detective", 1929, în *The Art of the Mistery Story*, ed. Howard Haycraft, Simon & Schuster, New York, 1946, p. 126.
26. Dennis Porter, *The Pursuit of Crime: Art and Ideology in Detective Fiction*, Yale University Press, New Haven and London, 1981, p. 234, 240. În continuare Porter vorbeşte despre asemănarea dintre „rolurile jucate de Marele Detectiv şi cele jucate de creatorul psihanalizei" sau despre cea dintre scenariul conjectural al ficţiunii misterului şi istoria cazurilor de psihanaliză. Ambele reprezintă naraţiuni recuperabile ce depind de coduri hermeneutice şi proeretice şi de soluţionări („tratamente") radicale ce atrag după sine o reconstituire a traumei originale sau a scenei de suferinţă (p. 241–4).
27. Kappeler, *Writing and Reading in Henry James*, p. 51.
28. Porter, *The Pursuit of Crime*, p. 226.

Scanned with OKEN Scanner

29. Erika Fischer-Lichte, „The Quest for Meaning", în *Stanford Literary Review*, 1 (1986), p. 137, 141.
30. Michael Riffaterre, *Semiotics of Poetry*, Indiana University Press, Bloomington, 1978/1984, p. 166.
31. William R. Schroeder, „A Teachable Theory of Interpretation", în *Theory in the Classroom*, ed. Cary Nelson, University of Illinois Press, Urbana, 1986, p. 19.
32. În definiția sintetică a lui Paul Ricoeur „hermeneutica este teoria operațiilor de înțelegere în relația lor cu interpretarea textelor". *Hermeneutics and the Human Sciences*, ed. John B. Thompson, Cambridge University Press, Cambridge, 1981, p. 8.
33. Schroeder, „A Teachable Theory of Interpretation", p. 24.
34. M. H. Abrams, „Constructing and Deconstructing", în *Romanticism and Contemporary Criticism*, ed. Eaves și Fischer, p. 173.
35. Deirdre Burton, „Through Glass Darkly: Through Dark Glasses", în *Language and Literature: An Introductory Reader in Stylistics*, ed. R. A. Carter, Allen & Unwin, Londra, 1982, p. 196.
36. Fredric Jameson, *The Political Unconscious: Narrative as a Socially Symbolic Act*, Cornell University Press, Ithaca, 1981, p. 35.
37. Hartman, *Criticism in the Wilderness*, p. 244.
38. Robert Scholes, „Interpretation and Criticism in the Classroom", în *Critical Theory and the Teaching of Literature*, ed. Stuart Peterfreund, p. 38, 42.
39. André Lefevere, „Why Waste Our Time on Rewrites?", p. 218.
40. *Ibid.*, p. 219.
41. André Lefevere, „On the Refraction of Texts", în *Mimesis in Contemporary Theory*, vol. 1, *The Literary and Philosophical Debate*, ed. Mihai Spariosu, John Benjamins Press, Philadelphia, 1984, p. 215–243.
42. Wolfgang Iser, *Prospecting*: *From Reader Response to Literary Anthropology*, Johns Hopkins University Press, Baltimore, 1989, p. 7, 4.
43. Paul de Man, *Allegories of Reading*, Yale University Press, New Haven, 1979, p. 205.
44. David Lodge, *The Novelist at the Crossroads and Other Essays on Fiction and Criticism*, Cornell University Press, Ithaca, 1971, p. 58.
45. Horst Ruthrof, *The Reader's Construction of Narrative*, Routledge & Kegan Paul, London, 1981, p. 4–6.

Scanned with OKEN Scanner

46. Ernesto Laclau şi Chantal Mouffe, *Hegemony and Socialist Strategy: Toward a Radical Democratic Politics*, Verso, London, 1985, p. 127–8.
47. Jonathan Culler, *On Deconstruction*, Cornell University Press, Ithaca, 1982, p. 72.
48. Hirsch, *Validity in Interpretation*, p. 54.
49. Michael Steig, *Stories of Reading: Subjectivity and Literary Understanding*, Johns Hopkins University Press, Baltimore, 1989, p. 12, 14.
50. Mary Jacobus, *Reading Woman: Essays in Feminist Criticism*, Columbia University Press, New York, 1986, p. 11.
51. Samuel Weber, *Institution and Interpretation*, p. 3–4.
52. Jacques Derrida, „LIVING ON: Border lines", trad. James Hulbert, în *Deconstruction and Criticism*, ed. Harold Bloom ş.a., Seabury, New York, 1979, p. 100.
53. Inge Crosman Wimmers, *Poetics of Reading: Approaches to the Novel*, Princeton University Press, Princeton, 1988, p. XX.
54. Laura Mulvey, „Changes: Thoughts on Myth, Narrative and Historical Experience", în *History Workshop Journal*, 23 (primăvara 1987), p. 6. În această relectură angajantă a propriului său articol „clasic" despre femeie ca obiect fetişist pentru privirea spectatorului masculin („Visual Pleasure and Narrative Cinema", în *Screen*, 16/3 [toamna 1975], p. 6–18), Mulvey recunoaşte că propria sa argumentaţie anterioară, „importantă cum e pentru analiza situaţiei actuale a lucrurilor" era, la rândul ei, afectată de o „retorică a opoziţiilor binare". Alternativa pe care ne-o propune acum pentru autoare şi cititoare este o modalitate de semnificare nonpolarizată, „preoedipiană" sau ceea ce numeşte într-o terminologie oarecum ambiguă „posibilitatea de schimbare fără închidere".
55. Thomas M. Leitch, „For (Against) a Theory of Rereading", în *Modern Fiction Studies*, 33/3 (toamna 1987), p. 501.
56. Dieter Richter, „Teachers and Readers: Reading Attitudes as a Problem in Teaching Literature", trad. Sarah Lennox, în *New German Critique*, 7 (1976), p. 31.
57. Peter Uwe Hohendhal, *The Institution of Criticism*, Cornell University Press, Ithaca, 1982, p. 184, 187.
58. Leitch, „For (Against) a Theory of Rereading", p. 501.
59. Frank Lentricchia, „On Behalf of Theory", în *Criticism in the University*, ed. Gerald Graff şi Reginald Gibbons, Northwestern University Press, Evanston, Ill., 1985, p. 108.

Scanned with OKEN Scanner

60. Richard Rorty, „Philosophy Without Principles", în *Critical Inquiry*, 3 (1985). Retipărită în *Against Theory: Literary Studies and the New Pragmatism*, ed. W. J. T. Mitchell, University of Chicago Press, Chicago, 1983, p. 134.
61. Stephen Knapp şi Walter Benn Michaels, „A Reply to Our Critics", în *Against Theory: Literary Studies and the New Pragmatism*, p. 102, 105.
62. Stanley Fish, „Consequences", în *Against Theory: Literary Studies and the New Pragmatism*, p. 120.
63. De Man, *The Resistance to Theory*, p. 7.
64. J. Hillis Miller, *The Ethics of Reading: Kant, De Man, Elliot, Trollope, James, and Benjamin*, Columbia University Press, New York, 1987, p. 43.
65. Lentricchia, „On Behalf of Theory", p. 106.
66. Wolfgang Iser, *The Act of Reading*, Johns Hopkins University Press, Baltimore, 1978/1981, p. 58.
67. Paul Ricoeur, „Qu'est-ce qu'un texte", în *Hermeneutik und Dialektik: Festschrift in Honor of H. G. Gadamer*, ed. Rüdiger Bubner, Mohr, Tübingen, 1970, p. 194–5 (trad. Inge Crosman Wimmers).
68. Ruthrof, *The Reader's Construction of Narrative*, p. 75.
69. Iser, *Prospecting*, p. 10.
70. Roland Barthes, *S/Z*, trad. Richard Miller, Hill and Wang, New York, 1974, p. 15–6.
71. Michael Riffaterre, *Semiotics of Poetry*, Indiana University Press, Bloomington, 1978, p. 81 *et passim*.
72. Michael Riffaterre, „The Interpretant in Literary Semiotics", în *Journal of Semiotics*, 3/4 (1985), p. 41–2.
73. Leitch, „For (Against) a Theory of Rereading", p. 494.
74. Northrop Frye, *The Critical Path*, Indiana University Press, Bloomington, 1971, p. 20–33.
75. Umberto Eco, *A Theory of Semiotics*, Indiana University Press, Bloomington, 1976, p. 276. (Versiunea românească în Umberto Eco, *Tratat de semiotică generală*, trad. Anca Giurescu şi Cezar Radu, Editura Ştiinţifică şi Enciclopedică, Bucureşri, 1982, p. 349 [n. tr.].)
76. François Roustang, „On Reading Again", în *The Limits of Theory*, ed. Thomas M. Kavanagh, Stanford University Press, Stanford, 1989, p. 127.
77. J. Hillis Miller, *The Ethics of Reading*, p. 118. Voi analiza în detaliu, în capitolul III, modul în care Miller se foloseşte de

Scanned with OKEN Scanner

„Prefeţele" ediţiei New York pentru a-şi articula propria teorie a rescriiturii deconstrucţioniste.

78. Birch, *Language, Literature and Critical Practice*, p. 43.
79. Paul de Man, „Introduction" la Hans Robert Jauss, *Toward an Aesthetic of Reception*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1982, retipărit cu titlul „Reading and History", *The Resistance to Theory*, p. 58.
80. Pierre Macherey, *A Theory of Literary Production*, trad. Geoffrey Wall, Routledge & Kegan Paul, Londra, 1978, p. 96.
81. Leitch, „For (Against) a Theory of Rereading", p. 493.
82. Birch, *Language, Literature and Critical Practice*, p. 12.
83. Leitch, „For (Against) a Theory of Rereading", p. 502.
84. Birch, *Language, Literature and Critical Practice*, p. 27, 29.
85. M. A. K. Halliday, „The Teacher Taught the Students English: An Essay in Applied Linguistics", în *The Second LACUS Forum*, ed. P. A. Reich, Hornbeam Press, Columbia, 1976, p. 344–9.
86. Roland Barthes, „Introduction to the Structural Analysis of Narratives", în *A Barthes Reader*, ed. Susan Sontag, Hill and Wang, New York, 1982, p. 295.
87. Annette Kolodny, „Dancing Through the Minefield: Some Observations on the Theory, Practice, and Politics of a Feminist Literary Criticism", în *Feminist Studies*, 6, 1980, p. 11.
88. Kaja Silverman, *The Subject of Semiotics*, Oxford University Press, New York and Oxford, 1983, p. 85.
89. Hans Georg Gadamer, *Truth and Method*, Seabury Press, New York, 1975, p. 264.
90. Vezi polemica lui Wayne Booth cu Iser în textul lui Iser *Prospecting: From Reader Response to Literary Anthropology*, p. 59–60. Booth consideră că modelul fenomenologic al lecturii elaborat de Iser este „insensibil", neglijând în mod ciudat latura afectivă a interacţiunii dintre text şi cititor. În replică la aceste critici, Iser repudiază astfel de reacţii „afective" sau „dramatice" din sfera „esteticii" (*Prospecting*, p. 62).
91. Peter Brooks, *Reading for the Plot: Design and Intention in Narrative*, Vintage Books, New York, 1984, p. 37.
92. Porter, *The Pursuit of Crime*, p. 82, 99.
93. *Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*, trad. şi ed. James Strachey, Hogarth Press, Londra, 1955, vol. 28, p. 10, 16–17, 35.
94. Porter, *The Pursuit of Crime*, p. 107, 103.

Scanned with OKEN Scanner

95. Roland Barthes, *The Pleasure of the Text*, trad. Richard Miller, Hill and Wang, New York, 1975, p. 14.
96. Kaja Silverman, *The Subject of Semiotics*, p. 66–86. Vezi şi Shoshana Felman, „Beyond Oedipus: The Specimen Story of Psychoanalysis", în *MLN*, 5 (1983), p. 1021–53; Brooks, *Reading for the Plot*, p. 99–112.
97. Freud, *New Introductory Lectures on Psychoanalysis*, în *Standard Edition*, vol. 22, p. 60.
98. Printre exemplele de deplasări sintactice, Lacan include „elipsa şi pleonasmul, hiperbata sau silepsa, regresia, repetiţia, apoziţia" printre exemplele de dislocare semantică şi „metafora, catahreza, antonomaza, alegoria, metonimia şi sinecdoca" printre cele de condensare semantică. Vezi *The Language of the Self: The Function of Language in Psychoanalysis*, trad. Anthony Wilden, Johns Hopkins University Press, Baltimore, 1968, p. 31.
99. Felman, „Beyond Oedipus", p. 1042–43.
100. Steig, *Stories of Reading*, p. 32.
101. Hans Robert Jauss, *Aesthetic Experience and Literary Hermeneutics*, trad. Michael Shaw, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1982, p. 32, 160. (Versiunea românească în Hans Robert Jauss, *Experienţă estetică şi hermeneutică literară*, trad. Andrei Corbea, Editura Univers, Bucureşti, 1983, p. 85, 223 [n. tr.].)
102. Teresa de Lauretis, „Strategies of Coherence", în *Reading Narrative: Form, Ethics, Ideology*, ed. James Phelan, Ohio State University Press, Columbus, 1988, p. 201.
*Roland Barthes, „Plăcerea textului", în *Romanul scriiturii*. Antologie, trad. Adriana Babeţi şi Delia Şepeţean-Vasiliu, Editura Univers, Bucureşti, 1987, p. 201 [n. tr.].)
103. Jauss, *Aesthetic Experience and Literary Hermeneutics*, p. 30; *Experienţă estetică şi hermeneutică literară*, p. 82.
104. De Lauretis, „Strategies of Coherence", p. 186.
105. Julia Kristeva, „Psychoanalysis and the Polis", trad. M. Waller, în *The Politics of Interpretation*, ed. W. J. T. Mitchell, University of Chicago Press, Chicago, 1983, p. 84.
106. Michel Foucault, *Language, Counter-Memory, Practice: Selected Essays and Interviews*, ed. Donald F. Bouchard, Cornell University Press, Ithaca, 1977, p. 202.
107. Kappeler, *Writing and Reading in Henry James*, p. 73.
108. De Lauretis, „Strategies of Coherence", p. 193.

Scanned with OKEN Scanner

109. Cynthia Chase, *Decomposing Figures: Rhetorical Readings in the Romantic Tradition*, Johns Hopkins University Press, Baltimore, 1986, p. 148.
110. Porter, *The Pursuit of Crime*, p. 247.
111. Allon White, *The Uses of Obscurity: The Fiction of Early Modernism*, Routledge & Kegan Paul, Londra, 1981, p. 249.
112. Jacques Derrida, *La Carte Postale*, Flammarion, Paris, 1980, p. 432.
113. Tzvetan Todorov, „The Secret of Narrative", în *The Poetics of Prose*, trad. Richard Howard, Cornell University Press, Ithaca, 1977, p. 177. Publicat original cu titlul „The Structural Analysis of Literature: the Tales of Henry James", în *Structuralism: an Introduction*, ed. D. Robey, Claredon Press, Oxford, 1973.
114. Iser, *Prospecting*, p. 49.
115. Norman N. Holland, *The Dynamics of Literary Response*, W.W. Norton, New York, 1975, p. 179.
116. Donna Przybylowicz, *Desire and Repression: The Dialectic of Self and Other in the Late Works of Henry James*, University of Alabama Press, University, 1986, p. 6.
117. Ellen Messer-Davidow, „The Philosophic Bases of Feminist Criticism", în *NLH* 19/1 (toamna 1987), p. 73.
118. Dorin Schumacher, „Subjectivities: A Theory of Critical Process", în *Feminist Literary Criticism: Explorations in Theory*, ed. Josephine Donovan, University of Kentucky, Lexington, 1975, p. 34.
119. Messer-Davidow, „The Philosophic Bases of Feminist Criticism", p. 77.
120. Miller, „On edge: The Crossways of Contemporary Criticism", p. 125.
121. J. Hillis Miller, „Stevens' Rock and Criticism as Cure, II", în *Georgia Review*, 30 (1976), p. 337, 341.
122. Michel Foucault, *Histoire de la folie à l'âge classique*, Gallimard, Paris, 1976, p. 602.
123. Terry Eagleton, *Walter Benjamin, or Towards a Revolutionary Criticism*, Verso and NLB, London, 1981, p. 137–8.
124. Nancy R. Comley, „Composing, Uniting, Transacting: Whys and Ways of Connecting Reading and Writing", în *College English*, 51/2 (februarie 1989), p. 193.
125. David Bartholomae, „Reading, Writing, Interpreting", în *Only Connect: Uniting Writing and Reading*, ed. Thomas Newkirk, Boynton/Cook, Upper Montclair, NJ, 1986, p. 119.

Scanned with OKEN Scanner

126. David Bleich, „Reading and Writing as Social Activities", în *Convergencies: Transactions in Reading and Writing*, ed. Bruce T. Peterson, NCTE, Urbana, 1986, p. 105.
127. Barbara Lounsberry, prefața editorului la *Draftings in Literary Criticism: The New Journalism*, University of Northern Iowa/Board of Student Publication, Cedar Falls, 1985, p. IV.
128. *Draftings in Reader-Oriented Criticism: Reweaving „The Figure in the Carpet"*, ed. Barbara Lounsberry și Marcel Cornis-Pope, University of Northern Iowa/Board of Student Publication, Cedar Falls, 1987.

Scanned with OKEN Scanner

II

FIGURILE CONSTRUITE DE CITITORI: SCENARII INTERPRETATIVE ÎN CRITICA ORIENTATĂ ASUPRA CITITORULUI

La o teorie a sentimentelor, a emoţiei, a atitudinilor şi dorinţelor, a aspectului afectiv-volitiv al activităţii psihice, recurgem în toate etapele analizei.

I. A. Richards, Principles of Literary Criticism *(p. 91)**

Critica afectivă este arbitrară numai în sensul în care nu putem demonstra că începutul ei este cel corect, dar o dată iniţiată se desfăşoară conform propriilor principii declarate. Ea este de aceea o ficţiune superioară... Ficţiunile formalismului... au dezavantajul de a fi constrângătoare. Ficţiunea mea este eliberatoare.

Stanley Fish, Is There a Text in This Class? *(p. 134)*

1. „O FICŢIUNE SUPERIOARĂ": SCENARIUL LIZIBILITĂŢII ÎN CRITICA FENOMENOLOGICĂ ŞI ANTIFORMALISTĂ

Termenul „critica orientată asupra cititorului" a fost folosit cu o anume laxitate pentru a îngloba o varietate de abordări (critica fenomenologică, teoria receptării, reacţia cititorului,

* Versiunea românească în I. A. Richards, *Principii ale criticii literare*, trad. Florica Alexandrescu, Editura Univers, Bucureşti, 1974, p. 100 (n. tr.).

Scanned with OKEN Scanner

criticile poststructuraliste ale interpretării) care au adus lectura în prim-plan drept o activitate socioculturală, interesată. Într-un sens mai restrâns, termenul desemnează o direcţie anglo-americană caracteristică în domeniul educaţiei literare iniţiată de opera de pionierat a lui I. A. Richards şi Louise M. Rosenblatt în estetica receptării şi sfârşind cu actualele contribuţii poststructuraliste, feministe şi psihologice la problematica „lecturii". În ciuda echivocităţii şi eclectismului său, împrumutând fără restricţii elemente din fenomenologie, hermeneutică, psihanaliză, psihologia tranzacţională şi semiotică, această orientare pragmatică din studiile literare este structurată în jurul unui scenariu dominant: „În mare, punctul de plecare în fiecare scenariu îl constituie o insatisfacţie faţă de principiile formaliste şi o recunoaştere a faptului că practica de lectură presupusă impersonală şi dezinteresată nu este niciodată inocentă, ci întotdeauna infestată de presupoziţii reprimate sau neexaminate. Refocalizându-ne atenţia asupra cititorului, şi nu asupra textului ca sursă a înţelesului literar, ni se deschide un nou orizont de cercetare"[1].

Acest scenariu orientat asupra cititorului a pus sub semnul întrebării tradiţia pozitivist-logocentrică a interpretării întemeiată, în opinia lui William V. Spanos, pe o *dublă ficţiune*: ficţiunea ontologică a unui „univers pozitivist bine delimitat", omogen, „descris de Newton şi de structura iluministă a conştiinţei"[2] şi modelul ei corespunzător de totalizare narativă, „o dramă cosmică sau un roman bine construit, reconfortante, chiar excitante şi pline de suspans, mai precis, o poveste poliţistă" (p. 18). Aceste două modele omogene ale realităţii şi literaturii şi-au găsit o confirmare corespunzătoare într-un al treilea tip de ficţiune, visul intercomunicării transparente dintre ele. Critica orientată asupra cititorului a interogat fiecare dintre aceste ficţiuni euristice, instigând „cititorii inspiraţi de tradiţiile hermeneutice să-şi recapete o parte din autoritatea lor"[3], să intervină mult mai activ în procesul de producere a înţelesului. Atenţia cititorilor este refocalizată asupra sistemelor indiciilor şi ale articulării coerente care formează baza atât a „retoricii disciplinare" a povestirii cu „un fir narativ liniar", cât şi a propriilor lor practici de lectură; evidenţiindu-le pe acestea din urmă, ei pot începe să le submineze pe primele.

Scanned with OKEN Scanner

Emergenţa unui nou scenariu interpretativ ce valorizează intervenţia productivă a cititorului în circuitul literar a fost facilitată şi de existenţa unor fisuri şi a unui potenţial necontrolat în tradiţia „estetico-formalistă". Edificiul Noii Critici a fost înălţat în jurul unei dualităţi a textului şi cititorului, a operei structurate şi conştiinţei structurante, a formalismului şi interacţiunii estetice, pe care teoretizările de mai târziu, disprețuind răspunsul „afectiv" şi subordonând lectura unei „erudiţii literare"[4], nu au putut să o oblitereze total. Tratarea receptării estetice în „maniera obiectivă" a criticii a rămas una contradictorie: pe de o parte, Noua Critică a exclus răspunsul psihologic (adică, „lacrimile, durerea sau alte simptome fiziologice, sentimentele de furie, bucurie ori senzaţiile de fierbinte, rece sau intens") din procesul literar; pe de altă parte, a admis cu reticenţă rolul jucat de componenta emotivă în experienţa estetică a „altor – îndeajuns de informaţi – cititori"[5]. Cu o ambivalenţă caracteristică ce imită jocul critic din „The Figure in the Carpet", practica Noii Critici a abandonat răspunsul mediu pentru a ipostazia „descrierea informată" a criticului drept o formă de răspuns autoritar. „Criticul literar capabil de a discerne" a fost invocat pentru a media înţelesul, a studia „micile diferenţe şi relaţii dintre obiectele emoţiei", a oferi „tipul de informaţie care să le permită cititorilor să răspundă poemului" (*The Verbal Icon*, p. 34). Dar medierea lui era intenţionat autoanulatoare, revalidând centralitatea operei în piramida ierarhică autor-text-critic, poem-exegeză-lume.[6] Un al patrulea termen, „mesajul afectiv" al cititorului, a fost pierdut pe parcurs.

Dar vestigiile acestui al patrulea termen, oricât de „fiziologice" şi „vagi", se întorc să submineze mult doritele impersonalitate şi dezinteres ale „descrierii" erudite. Chiar şi o schimbare precaută de orientare spre un public real atacă stabilitatea cognitivă a modelului de interpretare orientat asupra textului. Inserarea unui al patrulea termen, „audienţa", în ecuaţia artist-operă-univers[7] pune bazele unei forme de critică alternative numită de M. H. Abrams „pragmatică": dar, în acelaşi timp, pune sub semnul întrebării „geometria unilaterală neutră" a modelului hermeneutic, introducând „posibilitatea subversivă ca fiecare termen din «întreaga situaţie» să fie radical instabil sau nedeterminat, un produs al privirii observatorului... Tendinţa orientării

Scanned with OKEN Scanner

«pragmatice» sau, în terminologia actuală, a receptării din teoria critică atacă poziţia privilegiată a operei de artă şi caută să-i submineze prioritatea şi autoritatea nu numai prin situarea cititorului pe poziţia centrală pe care opera obişnuia să o ocupe, ci şi prin interogarea autonomiei acesteia şi, în anumite cazuri, chiar forţând opera să «se evapore» cu totul"[8].

Alte aspecte ale tradiţiei formaliste, logocentrice au urmat acelaşi traseu contradictoriu, „facilitând trecerea" înspre revizuirile mai radicale propuse de teoriile orientate asupra cititorului. Argumentul modernist potrivit căruia poemul nu reprezintă o „esenţă parafrazabilă", ci o „structură" a materialelor care „propune problema spre rezolvare, soluţia fiind cea care ordonează materialul"[9], împreună cu intuiţia că această „ordonare" rezistă transformării în înţeles propoziţional, a dat naştere recentelor teorii ale indeterminării semantice:

> Critica obiectivă a modernismului literar a implementat în mod dialectic o evoluţie istorică ce a promovat, mai întâi, doctrina indeterminării înţelesului într-un poem sau povestire, iar apoi a respins înţelesul determinat („metafizic" în termenii deconstructivismului), a negat că limbajul ar avea vreun înţeles imanent şi, astfel, a autorizat (în idiomul fenomenologiei) „producerea înţelesului textelor literare".[10]

Indeterminarea, atât cea de tip structural, cât şi cea de tip interpretativ, se infiltrează obsesiv în analiza lui William Empson a ambiguităţii poetice „care face loc unor reacţii alternative la aceeaşi expresie a limbii"[11]. În timp ce semnificaţia deplină a acestei indeterminări constitutive, care are legătură cu jocul antitetic al limbajului, dar şi cu intervenţia cititorului în procesul figurării, îi scapă lui Empson[12], acesta merge până într-acolo încât sugerează că „povara reconcilierii cade în mare măsură în seama receptorului". În mod similar, „critica practică" a lui I. A. Richards s-a îndreptat treptat în direcţia unei semioze infinite, orientate asupra cititorului şi propunând proceduri tranzacţionale pentru „apropierea unor impulsuri opuse, complementare" într-un „echilibru [care] nu rezidă în structura obiectului stimulator, ci în reacţia pe care o provoacă"[13]. Opera lui a inspirat două scenarii interpretative diferite în critica postbelică: Noua Critică şi-a apropriat procedurile sale de a izola textul de

Scanned with OKEN Scanner

contextele supradeterminante şi de a soluţiona indeterminările sale într-o viziune a „armoniei" structurale; criticii orientaţi asupra cititorului începând cu Louise M. Rosenblatt au redescoperit accentul pe care Richards îl pune pe răspuns ca (de)reglator al înţelesului.[14]

În cadrul mai generalei orientări asupra cititorului, noile fenomenologii literare dezvoltate de Georges Poulet şi Wolfgang Iser, „stilistica afectivă" a lui Stanley Fish sau teoria tranzacţională a lecturii a lui Louise Rosenblatt ocupă o poziţie intermediară între vechea paradigmă „obiectivă" şi revizuirile mai radicale ale teoriei receptării. Rolul lor a fost acela de a explora spaţiul dintre obiect şi subiect, structură şi acţiune, literatură şi istorie şi de a interpune între ele un proces de mediere istorică şi hermeneutică. Introducând subiectivitatea şi dinamica socială într-o paradigmă literară relativ statică, ei au iniţiat trei schimbări semnificative în câmpul studiilor literare:

(1) de la *ontologia textuală* la o *dialectică a lecturii*, în sensul că aceste teorii subliniază natura dinamică, negociată a înţelesului literar, substituind stabilitatea „ontologică" a „operei ca lucru în sine" cu o „structură a receptării" *variabilă*. Cititorului îi este încredinţată sarcina semnificativă de a rezolva zonele de indeterminare textuală, dar şi de a reformula convenţiile şi normele literare. Lectorul devine, ca în cartea deschizătoare de drumuri a lui Stanley Fish *Surprised by Sin: The Reader in Paradise Lost* (1967), „centrul de referinţă al poemului", „subiectul" său real.[15] Efortul său de a a obţine o rezoluţie cognitivă şi morală, de a „recupera unitatea pierdută a viziunii care, atunci când e atinsă, absoarbe şi anulează conştiinţa" (p. 328) se desfăşoară în poemul însuşi, fără a avea o soluţionare satisfăcătoare: „Strategia lui Milton în poem constă în a-l face pe cititor conştient de propriile reacţii şi de a-l ajuta să realizeze că incapacitatea de a citi poemul încrezător în propria percepţie reprezintă centrul său de interes. În 1967 acesta era un argument îndrăzneţ" (*Is There a Text in This Class?*, p. 21). Acest argument a fost ulterior radicalizat în eseul lui Fish „Literature in the Reader: Affective Stylistics" (1970)[16], care a lansat o provocare nu numai credinţelor pietrificate ale cititorului, dar şi autorităţii „indiciilor" textuale, făcând din înţeles „ceva ce apare între cuvinte şi mintea cititorului, ceva invizibil privirii inocente, dar

Scanned with OKEN Scanner

care poate fi făcut vizibil... prin introducerea constantă a «întrebărilor exploratoare»" (*Is There a Text in This Class?*, p. 28–9). Această abordare a propus înlocuirea unui model de interpretare orientat asupra produsului final cu o dinamică deschisă a formulării şi revizuirii: „construirea şi revizuirea presupoziţiilor, producerea şi regretarea unor judecăţi, atingerea şi abandonarea unor concluzii, consimţirea şi retragerea acordului, specificarea motivelor, punerea întrebărilor, furnizarea răspunsurilor, rezolvarea *puzzle*-urilor" (*Is There a Text in This Class?*, p. 158–9).

Interacţiunea text-cititor este de asemenea centrală în cartea lui Iser *The Act of Reading* (1978). Întemeindu-se pe fenomenologia estetică a lui Roman Ingarden, Iser promovează un tip de cititor activ, făuritor de imagini şi capabil să completeze golurile textului pe poziţia ocupată în mod tradiţional de contemplatorul unui produs estetic finit. Cel puţin din punct de vedere teoretic, perspectiva lui Iser accentuează lipsa de „finalitate" şi „fixare definitivă" a procesului lecturii, care instituie textul literar ca obiect imaginar, punând sub semnul întrebării, de exemplu, încrederea lui Ingarden în încheierea cu succes a procesului estetic sau distincţia pe care el o face între „concretizări adevărate şi false", considerându-le drept reminiscenţe ale vechilor teorii normative ale înţelesului şi ale esteticii clasice a textelor armonioase, bine structurate.[17] Deşi opera literară este experimentată, în fenomenologia lui Ingarden, drept o succesiune de „goluri" şi „lacune de indeterminare" care urmează a fi umplute pas cu pas prin concretizările şi inferenţele cititorului, aceasta mai funcţionează asemeni unui sistem „scheletic" de control pentru activitatea cititorului. Structura ei tripartită (cu stratul lingvistic-tematic susţinând un nivel al obiectelor şi caracterelor schematice, care generează la rândul lor un nivel mai înalt al obiectelor reprezentate, o „lume") îl ajută pe cititor să articuleze textul într-o „polifonie a calităţilor estetic valente"[18].

În modelul lui Iser, „golurile", „absenţele" şi „spaţiile albe" joacă un rol mult mai important, permiţându-i cititorului atât să concretizeze, cât şi să transceandă „lumea" emergentă pentru a „formula cauza care stă la baza întrebării asupra lumii" (*The Act of Reading*, p. 230). Sarcina noastră în „fluxul temporal" al lecturii nu este numai de a completa golurile şi de a construi o coerenţă, ci şi de a *rearticula*, de a formula „neformu-

Scanned with OKEN Scanner

latul": „Noi dezvăluim prin intermediul lecturii zona neformulată a textului, şi această indeterminare este chiar forţa care ne instigă să elaborăm un înţeles configurativ, lăsându-ne în acelaşi timp libertatea necesară de a o face"[19]. Pendularea textului între spaţiile albe şi formulări, figuri şi *background*-uri, perspective familiare şi nefamiliare, îl angajează mai activ pe cititor în reformularea normelor textuale, într-un „proces dinamic al recreării"[20]:

> Nu ne putem sustrage acestui proces, deoarece... textul nu poate fi perceput în nici un moment al lecturii ca o totalitate. Dar ceea ce părea la prima vedere a fi un dezavantaj în comparaţie cu modalităţile noastre obişnuite de percepţie, pare să ne ofere acum un avantaj clar, în măsura în care permite desfăşurarea unui proces în cadrul căruia obiectul estetic este constant structurat şi restructurat. (*The Act of Reading*, p. 112.)

(2) Mai semnificativă chiar pentru scopurile noastre este trecerea de la *analiza formalistă* la *receptarea estetică*, cu multiplele sale implicaţii pedagogice. Atât fenomenologia literară, cât şi *Rezeptionsästhetik* repoziţionează experienţa estetică în centrul studiului literar, explorându-i economiile şi interesele fundamentale. Procesul estetic are la bază, în opinia lui Hans Robert Jauss, un număr de mecanisme participative (cum ar fi mecanismul „identificării" sau „scenariul interacţional" cu eroul) care combină desfătarea estetică cu distanţa estetică, actele de contemplare (*aisthesis*) cu actele de producere (*poesis*). În loc să separe desfătarea estetică lizibilă de o *jouissance* scriptibilă, asemeni lui Barthes, şi să reducă „plăcerea [*Lust*] estetică la satisfacţia [*Vergnügen*] produsă de mânuirea limbajului" (*Aesthetic Experience and Literary Hermeneutics*, p. 30; *Experienţă estetică şi hermeneutică literară*, p. 82), Jauss se află în căutarea unui model al receptării estetice care reuneşte două momente: unul al absorbţiei în text şi unul al distanţării creative care sfârşeşte o dată cu producerea obiectului estetic.

Iser a argumentat în mod similar că „desfătarea cititorului începe în momentul în care el însuşi devine productiv" (*The Act of Reading*, p. 108). Cititorul este invitat să interacţioneze cu textul şi să trăiască înţelesul drept un „efect", şi nu drept un „obiect ce urmează a fi definit", o figură secretă ascunsă în text

Scanned with OKEN Scanner

(p. 10). Procesul lecturii atrage după sine acte de restructurare atât a textului (ale cărui spaţii albe sunt completate, indeterminările negociate, perspectivele interşanjate), cât şi a cititorului care iese din acest proces cu „aşteptări modificate", „amintiri transformate" şi descoperirea unei „lumi interioare de care nu fusese conştient până atunci" (p. 158). Participând la această dialectică a „implicării şi observării", a umplerii golurilor şi reformulării, cititorul atinge o „acuitate a conştienţei de sine" care are o valoare cognitivă, dar şi terapeutică.

Aceste modele interacţionale ale lecturii descrise de Iser, Rosenblatt, Jauss şi Fish îi sugerează unui student în literatură că textele reprezintă „negative" semiotice pentru actualizări nesfârşite ale înţelesului, că „semnificaţia operei... nu rezidă în înţelesul pecetluit în text, ci în faptul că înţelesul este cel care aduce la suprafaţă ceea ce fusese anterior pecetluit în noi" (*The Act of Reading*, p. 157). În loc să vâneze figuri ascunse, studentul-cititor este încurajat să performeze un act de remodelare, să genereze de unul singur figuri interpretative şi analogice. Dar i se dau şi instrumentele şi cadrele – presupunându-se că le poate separa din complexul acestor teorii – pentru a face procesul lecturii mult mai metodic şi autoexplorator. În toate aceste modele, interacţiunea cititorului cu textele presupune un interjoc *conştient de sine* al comportamentelor interpretative şi adaptative, al participării şi al distanţei critice, al performării şi interogării normelor, metodelor, scopurilor. Teoria receptării şi „stilistica afectivă" revizuită de Fish sunt de asemenea utile pentru accentuarea convenţiilor interpretative prin care noi mediem textele (generice, retorice, narative). Ele ne permit să devenim conştienţi de sine şi exploratori în lectură, avansînd astfel de la ceea ce Iser numeşte „sinteză pasivă" spre un „proces dinamic al autocorectării" şi „răspunsului estetic" (*The Act of Reading*, p. 67).

(3) Trecerea de la produs la proces, de la *mesajele literare* la *producerea şi receptarea* lor prin lectură reprezintă fără îndoială pasul corectiv cel mai semnificativ care a fost făcut în teoria receptării. Jauss, în mod particular, a propus o revizuire majoră în istoria literară punînd accentul pe istoricitatea înţelegerii literare, mai degrabă decât pe evoluţia structurilor şi convenţiilor literare. Din perspectiva sa, „istoricitatea literaturii

Scanned with OKEN Scanner

nu rezidă atât într-o ordonare a «faptelor literare» stabilită *post festum*, cât în experimentarea anterioară a operei literare de către cititori"[21]. Redefinind istoricitatea unei opere nu ca un set de standarde de valoare înscrise, ci mai degrabă ca un „orizont de aşteptare", Jauss depăşeşte – în opinia lui Paul de Man – concepţia canonică, esenţialistă despre artă, perpetuată de către criticii marxişti şi estetişti (*The Resistance to Theory*, p. 60). Termenul „orizont de aşteptare" desemnează o arie a prezumţiilor „colective", a convenţiilor de gen şi a ideologiilor culturale împărtăşite de către texte şi cititori. Retrasând „orizontul de aşteptare" al operei, lectura poate denuda contextele socioculturale activate de către operă şi poate participa la reformularea lor.

Cercetările lui Jauss în legătură cu modul de formare şi revizuire a canonului, „transferul", propriu teoriei lui Fish, „de responsabilitate de la text la cititorii săi" (*Is There a Text in This Class?*, p. 151), accentul pus de Iser pe rolul restructurant pe care textele şi cititorii îl joacă în legătură cu „realităţile deficitare" şi „sistemele de gândire pe care le-au ales şi le-au încorporat în propriul [lor] repertoriu" (*The Act of Reading*, p. 72) au importante implicaţii ideologice. Toate participă la interogarea poststructuralistă a proceselor de producere a înţelesului, acţionând asemeni unei „sonde minuţioase, ca să spunem aşa,... care atrage după sine repunerea în discuţie (probabil infinită) a autorităţii forţei pe care dorim să întemeiem negocierea înţelesurilor şi cunoaşterea noastră"[22]. În „stilistica afectivă" a lui Stanley Fish, competiţia pentru autoritate dintre text şi cititor este tranzacţionată treptat în favoarea cititorului: din simpli catalizatori pentru interpretare, ca în modelele lui Iser, „indeterminările" textuale devin subminatoare, expunând pretenţia textului de obiectivitate imagistică, referenţială drept o „iluzie periculoasă". În eseurile şi analizele sale ulterioare, Fish a manifestat un interes sporit pentru textele caracterizate de o epistemologie duplicitară, „autodevoratoare", texte care tulbură aşteptările generice şi ideologice ale cititorilor, cerându-le „o examinare atentă şi riguroasă a oricărui lucru în care cred şi potrivit căruia acţionează"[23]. Aceste tipuri de texte revigorează de asemenea procesul cititorului de reformulare, forţându-l să se confrunte cu problemele „insolubile" ale textualităţii (golurile, inconsistenţele „deconcertante", indeterminările) şi să le folosească drept

Scanned with OKEN Scanner

stimuli pentru producerea înţelesului (*Is There a Text in This Class?*, p. 145–58).

Tot astfel, fenomenologia lecturii a lui Iser intenţionează să răstoarne o hermeneutică tradiţională, esenţialistă al cărei ţel a fost „de a extrage înţelesul ascuns din textul literar" şi „de a lăsa în urmă o carapace goală" (*The Act of Reading*, p. 4, 5). Ceea ce Iser propune în schimb este o modalitate de lectură restructurantă, făuritoare de imagini, dar şi o definiţie înnoită a semnificării care să înlocuiască „modelul referenţial al literaturii cu unul «operaţional» sau tranzacţional". În analiza scurtă, dar pătrunzătoare a povestirii „The Figure in the Carpet" ce deschide *The Act of Reading* (p. 3–10), Iser interpretează povestirea lui James drept o negare a metafizicii tradiţionale a înţelesului prestructurat şi a modelului de investigaţionism critic ce o acompaniază. Din această perspectivă, înţelesul nu este un „secret adânc îngropat", ceva înscris în structurile textului şi făcut accesibil printr-o analiză inteligentă, de tip „arheologic", „o săpătură în căutarea înţelesului" sau de un tip hermeneutic, mai iluminat. Povestea lui James i-a sugerat lui Iser o abordare experimentală a problematicii înţelesului, conform căreia înţelesul este perceptibil numai în efectele pe care le are asupra experienţei cititorului (p. 7). Din această perspectivă, înţelesul este dublu *figural*: „poate fi înţeles numai ca imagine. Imaginea furnizează completarea a ceea ce *pattern*-ul textual structurează, dar omite" (p. 9). Concretizarea de către cititor a acestui înţeles „imagistic" este, la rândul ei, un nou act de figurare, „un happening dinamic" (p. 22). Extinzând aceste două intuiţii, Iser a definit ulterior lectura drept o activitate *restructurantă* atât în cadrul textului („Prin construirea *gestalt*-urilor, ne implicăm cu adevărat în text, iar aceasta înseamnă că suntem prizonierii propriilor noastre producţii. De aceea avem adeseori impresia că, în timp ce citim, trăim o altă viaţă", p. 132), cât şi în afara lui, în acumularea de experienţe a cititorului. Procesul lecturii asigură cadrul pentru un larg interschimb între text şi cititor, permiţându-i ultimului să formuleze gânduri şi perspective „nefamiliare" (p. 147), dar şi să pună sub semnul întrebării perspectivele şi normele existente.

Acest aspect al operei lui Iser a influenţat direct practicile critice din universităţile americane, punând sub semnul între-

Scanned with OKEN Scanner

bării – după Steven Mailloux – o modalitate depăşită de „analiză referenţială în căutarea unui înţeles ce poate fi extras din text (şi nu a unui înţeles experimentat de cititor). Acest înţeles capabil a fi extras se află în serviciul unui adevăr mimetic şi se manifestă în text ca o totalitate armonizată a echilibrului, ordinii şi completitudinii“[24]. Punctul forte al modelelor receptării proprii lui Iser şi Fish constă în dinamica lor interacţională a lecturii. Dar punctul lor forte este adesea şi punctul lor slab: dialectica lecturii definită de ei presupune o transcendere încununată de succes a dihotomiei text-cititor, o rezolvare interpretativă pozitivă. Indeterminările textuale şi contradicţiile figurative nu pot suspenda interpretarea: oricât de goale şi lipsite de înţeles, ele pot fi *făcute să semnifice*, „în primul rând considerându-le drept evidenţa unei experienţe şi apoi atribuind un înţeles acestei experienţe“ (*Is There a Text in This Class?*, p. 151–2). Dacă deconstructivismul folosise astfel de zone textuale aporetice pentru a formula tema „ilizibilităţii“, Fish şi Iser le descriu drept o cauză primă a interpretării, o precondiţie a *lizibilităţii*. Contrar unei ramuri derrideene mai sceptice a poststructuralismului, Fish a argumentat recent că „iterabilitatea… reprezintă însăşi condiţia pentru necesitatea-de-a-fi-citit… iterabilitatea este un alt nume pentru lizibilitate, nu ca o posibilitate, ci ca o necesitate“[25]. Chiar şi din punct de vedere metodologic, aceste modele militează pentru un anumit grad de închidere interpretativă, reducând semnificaţia figurativă sau experimentală la un înţeles propoziţional sau retoric („cum ne afectează propoziţiile“). Tensiunea instaurată între text şi cititor este adesea rezolvată prin repoziţionarea acesteia în aria ocupată de una dintre părţi: modelul lui Iser, de exemplu, fie se îndreaptă spre semiotica textuală, permiţând interacţiunii să fie consumată intra-textual, în „varietatea perspectivelor interrelaţionante“ ce include perspectiva „cititorului implicit“ (*The Act of Reading*, p. 118), fie accentuează latura fenomenologică a procesului, postulând o scindare „nu între subiect şi obiect, ci între subiect şi el însuşi“ (p. 155) prin care subiectul îşi aproprie textul atât ca sine, cât şi ca non-sine. În ambele cazuri sunt ignoraţi alţi factori socioculturali care participă la procesul de schimb literar (ideologia auctorială, canoanele de articulare, practicile interpretative, normele şi credinţele împărtăşite ş.a.m.d.).

Scanned with OKEN Scanner

Multe dintre aceste limitări derivă din perspectiva fenomenologică sau dialectică ce informează aceste modele. Conturându-şi clivajul epistemologic din interiorul tradiţiei logocentric-formaliste, noile fenomenologii ale lecturii reiterează inevitabil o parte din atitudinile proprii vechii hermeneutici pe care căutau să le depăşească:

(a) Conceptul fenomenologic de „concretizare" („actualizare") se întemeiază pe o concepţie expresivă a limbajului, pe o încredere în plenitudinea interioară a textului lecturat. Deşi Iser nu împărtăşeşte credinţa lui Husserl că înţelesul precede limbajului sau că scrierea repetă un conţinut deja pe deplin actualizat în minte, modelul de lectură derivat din povestirea „The Figure in the Carpet" a lui James rămâne unul *hermeneutic*: îl reasigură pe cititorul perspicace, capabil să citească neconvenţional, contrar propriilor prejudecăţi (p. 8), de o reconstruire încununată de succes a înţelesului figurativ. Cititorul răspunde, în propria sa construire narativă, semnalelor din textul însuşi, care funcţionează asemeni „unui *pattern*, unui indicator structurat care conduce imaginaţia cititorului; şi astfel, înţelesul poate fi înţeles ca imagine. Imaginea furnizează completarea a ceea ce *pattern*-ul textual structurează, dar omite" (p. 9). Hermeneutica lecturii flexibile proprie lui Iser menţine o distanţă confortabilă faţă de hermeneutica prescriptivă a lui Hirsch care „trebuie să accentueze reconstruirea aspiraţiilor şi atitudinilor autorului în scopul elaborării de indicii şi norme pentru aperceperea înţelesurilor textului său" (*Validity in Interpretation*, p. 224). Dar chiar şi în cadrul acestui model, rezoluţia este atinsă şi depăşită şi un anumit tip de „înţeles imagistic" completează în cele din urmă spaţiul celei mai refractare opere dând naştere unei prezenţe imaginare. Deşi desenul-din-covor al lui James „nu descrie ceva ce există... în afara cărţii [sau] pe paginile sale tipărite", el totuşi „face ca un anumit lucru să fiinţeze": o „descriere imaginară", „un efect urmând a fi experimentat" în momentul întâlnirii textului cu cititorul (*The Act of Reading*, p. 9–10).

În această perspectivă, există puţine diferenţieri între modalitatea prin care cititorul procesează aspectul „formulat" şi cea prin care procesează aspectul „neformulat" al textului: „spaţiile albe, în calitate de cadre neformulate ale segmentelor

Scanned with OKEN Scanner

interacţionale [ale textului]" (p. 198) pot fi identificate cu ajutorul „perspectivei în mişcare" a cititorului şi completate cu relaţii (imagistice). După cum corect argumentează Samuel Weber, procesul lecturii pentru Iser „debutează cu vizualizarea şi sfârşeşte tot în vizualizare: în stabilirea legăturilor dintre diferitele perspective, în revizuirea şi reasamblarea relaţiilor lor, cititorul construieşte un «obiect estetic» ce reprezintă o totalizare a aspectelor textului... Procesul lecturii presupune astfel o acutizare progresivă a *înţelegerii*: de către cititor a unui text care reprezintă altceva decât el însuşi şi a propriului sine ca fiind transformat de întâlnirea cu textul"[26]. Interesant e că analiza lui Iser a povestirii „The Figure in the Carpet" dezvăluie câteva dintre problemele inerente modelului fenomenologic în timp ce oscilează între o concepţie constructivă a lecturii care îi cere cititorului actualizarea unei „viziuni perspectivale asupra lumii articulate de... autor" (*The Act of Reading*, p. 35) şi o dinamică interacţională mult mai complexă ce implică acte de restructurare şi transformare. „The Figure in the Carpet" pune sub semnul întrebării nu numai lectura hermeneutică, ci şi pe cea de tip „imagistic", de umplere a golurilor, promovată de Iser, sugerând că interpretarea critică poate avea drept rezultat modalităţi de figurare mult mai substanţiale şi mai controversate.

(b) Accentul fenomenologic pus pe procesul „actualizării" recunoaşte variaţia şi deschiderea lecturii (două concretizări nu vor fi niciodată identice sau complete), dar sugerează de asemenea un compromis viabil, o armonizare finală între structurile operei şi actualizările cititorului. „Aventura înţelesului", ca să împrumut expresia lui Fish, slujeşte la doi stăpâni: un sistem al constrângerilor textuale ce îi preexistă şi o succesiune temporală a intuiţiilor cititorului. Opera însăşi este dublu definită ca sistem de scheme determinabile şi ca obiect al conştiinţei variabil, parţial indeterminat, construit prin lectură. Atîta timp cît Iser reuşeşte să menţină o anumită tensiune între aceste două definiţii – una „artistică", cealaltă „estetică" – modelul său se transformă într-o „relaţie bidirecţionată" constant revizuită. Se creează astfel mai mult spaţiu pentru transgresare în procesele de „ficţionalizare" retrasate de cititor:

Scanned with OKEN Scanner

> Ficţionalul „ca-şi-cum" stimulează adoptarea de către cititor a unor atitudini faţă de lumea suspendată de către text, obligându-l astfel să reacţioneze la ceea ce i se oferă spre imaginare. Întrebarea care se pune acum este dacă aceste activităţi ideaţionale puse în mişcare de universul textual au repercusiuni asupra cititorului însuşi. Cu alte cuvinte, oare nu cumva acest „ca-şi-cum" determină nu doar o depăşire a lumii suspendate, dar îl şi instigă pe cititor să treacă dincolo de dispoziţiile sale habituale?[27]

Într-un proces analizat de Iser cu instrumente mai fine în acelaşi eseu, „ficţionalul din text stabileşte şi apoi transgresează graniţele", focalizând construcţia noastră narativă şi, în acelaşi timp, denunţând eforturile noastre de a „încheia aventura şi de a controla experienţa imaginarului". Operaţiile înseşi performate de către cititor (selectarea, combinarea, aluzia, transcodarea) permit un anumit grad de suspans şi diferenţă de sine în procesul ficţional.

Această fenomenologie bidirecţională este subminată alteori de dorinţa lui Iser de a constrânge mişcarea centrifugă a interpretării prin concepte precum „cititorul implicit", un construct euristic ce „încorporează toate acele predispoziţii necesare pentru ca opera literară să-şi exercite efectul – predispoziţii stabilite nu de către o realitate empirică exterioară, ci de către textul însuşi. Prin urmare, cititorul implicit ca şi concept este adânc implantat în text..." (*The Act of Reading*, p. 34). Cititorului real i se cere să reconstituie întreaga gamă de perspective narative (inclusiv cea a „cititorului implicit") şi „să încadreze diferitele perspective într-un *pattern* gradual elaborat" (p. 35). Din când în când chiar şi acest *pattern* emergent al „conexiunilor subterane" este relocalizat în text de către Iser, cititorul fiind invitat să îl „extragă", mai degrabă decât să îl producă. Putem înţelege imediat de ce această relaţie simplificată, unidirecţionată se încadrează mai bine cerinţelor unui seminar decât modelul teoretic al interacţiunii dialogice al lui Iser, deturnat de propria sa complexitate şi eclectism terminologic. Studenţii vor găsi mai utilă o tehnică ce identifică perspectivele textuale, figurile şi *background*-urile, decât teoretizările mai obscure ale lui Iser referitoare la spaţiile albe şi „negativitate" ca un „propulsor care per-

Scanned with OKEN Scanner

mite cauzei neformulate să devină tema obiectului imaginar ideat de către cititor" (*The Act of Reading*, p. 95).

„Stilistica afectivă" a lui Fish este de asemenea scindată între „două argumente contradictorii, ce se exclud reciproc: pe de o parte, teoria postulează un cititor a cărui minte reprezintă instrumentul conştient, competent şi responsabil de producere a înţelesului, dar pe de altă parte, îl declară drept produsul unei structuri determinate şi preexistente de norme"[28]. Fish îşi subminează dialectica deschisă a lecturii postulând un „cititor informat sau bine ancorat" care, asemeni „cititorului implicit" al lui Iser, este „strict controlat de caracteristicile textului" (*Is There a Text in This Class?*, p. 7). „Cititorul informat" se apleacă asupra textului cu o „competenţă literară" constând din „proprietăţi" internalizate „ale discursurilor literare, încorporând toată gama, de la cele mai locale procedee... la genuri întregi" (p. 49). Chiar şi într-o perioadă ulterioară, „poststructuralistă", în care tratează înţelesul literar drept rezultatul naraţiunilor interpretative şi al negocierilor colective (vezi în special „Interpreting the *Variorum*", 1976), Fish îşi compromite parţial poziţia sa antiformalistă descriind intenţia şi înţelegerea drept

> doi poli ai unui act convenţional, fiecare dintre aceştia stipulându-l (încorporându-l, definindu-l, specificându-l) pe celălalt. A contura profilul cititorului informat şi bine ancorat înseamnă în acelaşi timp a caracteriza intenţiile autorului şi vice versa, deoarece a face oricare dintre acestea două înseamnă a specifica condiţiile actuale ale rostirii, a identifica – devenind un membru al ei – o comunitate alcătuită din aceia care împărtăşesc anumite strategii interpretative (*Is There a Text in This Class?*, p. 163).

Intenţionalismul şi formalismul pot fi descrise drept simple convenţii de lectură, însă li se permite totuşi să controleze interpretările (inclusiv cea a lui Fish). După cum recunoaşte Fish în eseul despre *Variorum*, „în analiza acestor versuri din *Lycidas* am făcut ceea ce criticii fac întotdeauna. Am «văzut» ceea ce principiile mele interpretative mi-au permis sau m-au orientat să văd şi apoi m-am întors şi i-am atribuit unui text sau unei intenţii ceea ce «văzusem»" (p. 163). Chiar şi formal, un eseu ca „Interpreting the *Variorum*" mai degrabă confirmă,

Scanned with OKEN Scanner

decât anulează voința-de-putere a criticului: repetând posibilitățile teoriei receptării, acest traseu trece succesiv prin etapele „descriptivă", „prescriptivă" și performativă, desfășurând o simetrie jumătate ludică, jumătate serioasă. „The Case for Reader-Response Analysis" („Pledoarie pentru analiza răspunsului") este contrapunctată de o secțiune autoevaluativă, „Undoing the Case for Reader-Response Analysis" („Refutarea pledoariei pentru analiza răspunsului"), interogată la rândul ei de secțiunea finală ce revigorează abordarea receptării, dar o și extinde la o teorie a „comunităților interpretative" care întemeiază răspunsul în context și situație. În acest punct, ordinea demonstrativă, autovalidatoare a textualului, atât de atent exorcizată de orientarea antitextualistă către cititor a lui Fish, se insinuează înapoi în propriul discurs.[29]

(c) Critica fenomenologică, mai ales atunci când nu e secondată de o accentuare adecvată a retoricii figurative și a ideologiei textuale, reduce într-un alt mod interpretarea, scoțând în evidență produsul ideațional, onto-metafizic (o „cvasilume"), pe care cititorul îl construiește trecând de la „suprafețele" lingvistice la „viziunile" nontextuale. În practică, această perspectivă suspendă adesea procesul de lectură, care „dinamic fiind... nu poate fi reprezentat drept obiect al investigării. Tot ce putem face, focalizându-ne asupra trăsăturilor sale esențiale, este să presupunem că am reținut în propria noastră conștiință o narațiune dată și că acum studiem, pas cu pas, implicațiile referențiale ale etapelor ei"[30]. În mod similar, abordarea fenomenologică se poate debarasa de întrebarea privind efectele textuale, răspunzând – în opinia lui Ruthrof – nu „direct semnalelor textului", ci în mod inferențial întregului fenomenologic constând din „procesul de prezentare concretizat și în lumea imaginată, precum și materialul extrinsec cu care cititorul contribuie, din întregul său depozit de cunoștințe. Chiar această sinteză este cea care plasează narațiunea într-o relație metaforică cu viața de zi cu zi" (*The Reader's Construction of Narrative*, p. 43). Componenta lingvistică nu este total neglijată, însă lectura tipic fenomenologică va prefera „ideile formulate", mai degrabă decât trăsăturile retorice sau sintactice, deoarece primele pot fi fără dificultate apropriate, permițându-i cititorului „să avanseze imediat către *pattern*-ul abstracției interpretative" (p. 48), să facă un

Scanned with OKEN Scanner

salt speculativ de la text la „lume", de la limbajul figurativ la „ficţionalitate".

În trecerea de la structuri parţial indeterminate la o „situaţie globală" sau o „lume ficţională", critica fenomenologică restaurează în interpretare un impuls totalizator. Vestigii ale unui model mimetic, intenţionalist al narării îngrădesc libertatea de interpretare a cititorului, înlănţuindu-l de „o construcţie intersubiectiv ghidată estetic" (*The Reader's Construction of Narrative*, p. 57). Nu trebuie totuşi să uităm că fenomenologia lecturii a lui Iser încearcă să amâne acest efect „global", argumentând că un text poate fi înţeles „numai ca o serie de perspective în schimbare, fiecare circumscrisă propriilor limite şi astfel necesitând alte perspective" (*The Act of Reading*, p. 144). Textul literar se caracterizează printr-o „absenţă a lămuririi definitive şi a intenţiei explicite care generează interacţiunea text-cititor" (p. 166). De aici interesul declarat al lui Iser pentru acele texte moderne ce sporesc indeterminarea sau problematizează convenţiile narative: „Un text ficţional trebuie să pună sub semnul întrebării, prin chiar natura sa, validitatea normelor familiare" (*The Act of Reading*, p. 96). Dar acestor indeterminări nu le este permis să tulbure într-o manieră fundamentală performanţa cititorului. Întemeindu-se pe „constelaţia imaginilor mentale provocate de spaţiile albe", cititorul poate produce sinteza dorită, descoperi „cheia înţelesului romanului" (p. 98, 220).

(d) Accentul pe prescripţiile textuale, „lecturile implicite" şi „efectele globale", promite cititorului informat o recompensă estetică şi o închidere hermeneutică, dar limitează în acelaşi timp semnificaţia socioculturală a unui model precum cel al lui Iser. Perspectiva fenomenologică înţelege „relaţia text-cititor în termenii unor concepte invariabile sau atemporale", interzicând „o integrare a informaţiilor istorice mai mult decât într-un mod superficial... Ceea ce ne rămâne este, pe de o parte, un model ce pleacă de la premisa unor calităţi textuale de tipul golurilor şi absenţelor şi, pe de altă parte, răspunul unui cititor care, de vreme ce Iser evită cititorul istoric, este produsul unei performări abstracte"[31]. În *Wirkungstheorie* (teoria receptării estetice) pe care o propune Iser, nu rămâne prea mult loc pentru „cititorii reali" şi „experienţele [lor] condiţionate istoric ale literaturii". Focalizându-se cu precădere pe „rolul cititorului ca structură

Scanned with OKEN Scanner

textuală şi pe rolul cititorului ca act structurat" (*The Act of Reading*, p. 35), abordarea lui Iser rămâne confortabil ancorată în text. Deşi strict vorbind „efectele şi răspunsurile nu sunt proprietăţi nici ale textului, nici ale cititorului", ele decurg în procesul lecturii din „efectele [textuale] potenţiale" (p. IX). Disociind atent a sa *Wirkungstheorie* de istoria „nonliterară" a judecăţilor cititorilor (*Rezeptionsgeshichte*), Iser conservă de asemenea graniţele tradiţionale ce separă experienţa estetică „dezinteresată" de experienţele sociale mai complexe ale adaptării, confruntării şi schimbului.

Impactul noii teorii a receptării rămâne, după cum afirmă Paul de Man, „metodologic mai degrabă decât, ca în cazul Noilor Critici şi a Şcolii de la Frankfurt, cultural şi ideologic; influenţa lor este didactică şi «ştiinţifică», mai degrabă decât critică" (*The Resistance to Theory*, p. 54). Practica de seminar va apela la linia hermeneutică din fenomenologia lecturii a lui Iser în detrimentul unei poziţii cu adevărat interacţionale care ar duce la o reformulare ideologică. Tot ceea ce ar trebui să facem, la urma urmelor, este să acceptăm asigurarea lui Iser că textele rescriu singure normele şi să evităm, din nou la recomandarea lui Iser, să proiectăm „o poziţie ideologică" asupra textului, astfel încât să nu excludem „structura temă-şi-orizont care stă la baza comprehensiunii şi care reglează interacţiunea text-cititor" (*The Act of Reading*, p. 202). Totuşi, urmând o linie ce accentuează aproape în exclusivitate *comprehensiunea*, vom fi împiedicaţi să îndeplinim alte două sarcini ale cititorului pe care, cel puţin teoretic, modelul lui Iser caută să le integreze: una îl instigă pe cititor să recâştige o „poziţie transcendentală... faţă de un text literar", cealaltă să reacţioneze „la condiţiile ce îi guvernează ideile" şi să îşi reformuleze credinţele (p. 197).

2. FANTEZII ALE INGERĂRII ŞI NEGOCIERI INTERSUBIECTIVE ÎN CRITICA RECEPTĂRII

În timp ce „ampla teorie liberală" a fenomenologiei a urmat o confortabilă „cale de mijloc între extremele obiectivi-

Scanned with OKEN Scanner

tăţii şi subiectivităţii“[32], alte două direcţii mai radicale din teoria răspunsului de lectură par dornice să continue o direcţie care, după cum avertizau Wimsatt şi Beardsley în eseul lor din 1949 „Affective Fallacy“, ar duce la dispariţia „poemului însuşi ca obiect al unei judecăţi specific critice“.[33] În orientarea *psihologică/psihanalitică* textul este treptat înlocuit de răspunsurile autorecreatoare şi de fanteziile subiective îngropate în *psyche*-ul cititorului (Simon O. Lesser, Norman N. Holland, David Bleich[34]). În cadrul direcţiei *socioculturale* (abordarea de tipul „comunităţilor interpretative“ a lui Stanley Fish, semiotica lecturii a lui Jonathan Culler, accentul pus de Steve Mailloux pe „convenţiile literare care influenţează evaluarea şi interpretarea“[35]), textul este negociat prin acte de interpretare (repunere în subiect) întemeiate social. Poemul este redefinit drept o „aventură“ a lecturii, literatura ca „performare“, „povestirile nu «semnifică» în şi despre ele însele... oamenii o fac, folosind povestirile drept raţiuni pentru o anumită temă, fantezie şi transformare“[36]. Răspunurile individuale nu „procesează nimic preexistent în text“, ci produc *pattern*-uri textuale, „trăsături formale“ şi „probleme“ de gramatică drept „rezultat al modelului interpretativ pe care cineva îl proiectează“ asupra textului *(Is There a Text in This Class?*, p. 163–4).

Din punct de vedere pedagogic, actul cel mai îndrăzneţ al teoriei răspunsului de lectură a fost reinstaurarea sinelui subiectiv al cititorului în centrul practicii interpretative. Pentru a-şi valida interesele în construirea subiectivă a înţelesului, teoriile receptării s-au implicat într-o critică a paradigmei statice, intenţionalist-mimetice pe care s-au bazat interpretarea literară şi pedagogia sa. Opera lor de revizuire a avut un efect perturbator asupra hermeneuticii obiectiviste, dar nu a condus, după cum s-au temut tradiţionaliştii, la o „nouă anarhie care să permită o libertate totală de interpretare“[37]. Lectura subiectivă, după cum sugerează majoritatea modelelor recente ale receptării, nu este total „eliberată“ de constrângeri, ci este structurată ferm de cerinţe psihologice şi de motivaţii socioculturale. În teoria receptării, înţelesul este legat nu numai de *pattern*-urile conştiente sau inconştiente de răspuns, ci şi de ceea ce Fish numeşte „situaţia“ rostirii sale, o situaţie reglată de habitudini lingvistice, convenţii de lectură şi interese interpretative împărtăşite. Din această per-

Scanned with OKEN Scanner

spectivă, înţelesul nu este nici neproblematic obiectiv, independent de percepţia umană, nici neîntemeiat subiectiv:

> [înţelesurile] nu vor fi obiective deoarece au fost întotdeauna produsul unui punct de vedere interpretant, mai degrabă decât să fie extrase prin lectură, şi nu vor fi subiective deoarece acest punct de vedere va fi întotdeauna unul social sau instituţional. Sau urmând acelaşi raţionament, putem spune că ele sunt deopotrivă subiective şi obiective: sunt subiective deoarece sunt inseparabile de o perspectivă particulară şi astfel nu sunt universale; şi sunt obiective pentru că punctul de vedere care le susţine este unul public şi convenţional, mai degrabă decât unul individual sau unic. (*Is There a Text in This Class?*, p. 335–6.)

În acelaşi fel, răspunsul cititorului nu este nici obiectiv, nici simplu subiectiv, ci inevitabil ambele: metoda sa interpretativă, recursivă supune experienţele personale de lectură unor grile descriptive şi evaluative care „explică de ce răspundem operelor literare în felul în care o facem", legând răspunsul de „principii mai generale decât el însuşi"[38]. Tensiunea instaurată între „experienţa subiectivă a textului în cititor", ca obiect de studiu, şi un cadru analitic, intersubiectiv, derivat din psihologia tranzacţională, psihanaliză, dar şi din stilistică şi retorică, creează evident probleme metodologice în critica receptării: „Reacţiile cu adevărat subiective sunt prin definiţie acelea care rămân exterioare categoriilor împărtăşite, convenţionale, în care înţelegerea trebuie să îşi traducă obiectele sale publice"[39]. Aceasta înseamnă, strict vorbind, că nici lectura, nici „reacţiile subiective ale altora" (*The Dynamics of Literary Response*, p. 108) nu sunt deschise interpretării. Pentru a depăşi această dilemă epistemologică şi a face din materialul lor unul „lizibil", atât Holland, cât şi Bleich au elaborat un model dualist de receptare (şi de analiză a receptării) care trece de la fantazarea inconştientă la analiza conştientă de sine şi de la „adevăruri" subiective ale lecturii la validările lor critice în cadrul seminarului. Analiza informată a criticului sau negocierile din cadrul seminarului sunt mijloacele prin care răspunsurile subiective se preschimbă în „semnificaţie şi coerenţă" (*The Dynamics of Literary Response*, p. 30). Naraţiunile sunt de asemenea concepute drept intermediatori între

Scanned with OKEN Scanner

două modele, unul psihanalitic, privat, celălalt hermeneutic, public: „Toate povestirile – şi întreaga literatură – posedă acest mod esenţial de semnificare: ele transformă fantezia inconştientă descoperită prin psihanaliză în înţelesuri conştiente descoperite prin interpretarea convenţională“ (*The Dynamics of Literary Response*, p. 28).

În modelul tranzacţional de receptare al lui Holland, „fantezia centrală“ din text este corelată cu nevoile noastre cele mai intime şi cu fanteziile noastre autodefinitoare. Lectura devine astfel o componentă importantă într-un continuu proces de explorare de sine: rolul său este de a socializa, de a transforma materialul fanteziei găsit în text şi în mintea cititorului în înţelesuri acceptabile şi gratificante. Acest proces transformator presupune o componentă conştientă şi una inconştientă: „Conştient... atribuim textului sau găsim în el «înţeles» printr-un proces de abstractizări şi clasificări succesive ale cuvintelor şi evenimentelor textului. Inconştient, interiorizăm textul şi percepem fantezia sa centrală ca şi cum ar fi propria noastră fantezie inconştientă – chiar dacă nu o conştientizăm ca atare“ (*The Dynamics of Literary Response*, p. 180). Stadiul inconştient se întemeiază pe tehnici asociative şi „analogizatoare“, tehnici care leagă experienţa literară de „structura şi experienţa noastră psihică preexistentă“. În stadiul conştient de sine, noi negociem critic tensiunile înscrise în text pentru a atenua temerile şi anxietăţile noastre. Rezultatul acestui proces care „este analog sublimării unei fantezii incipiente“ (p. 12) este întotdeauna pozitiv şi autorecompensator. Schimbul de fantezii şi de rezistenţe formale (*pattern*-uri retorice, acte de autoapărare) dintre text şi cititor sfârşeşte cu soluţionarea salutară a conflictului experimentat de către cititor. Chiar şi un text misterios ca „Scrisoarea furată“ a lui Poe – sau „The Figure in the Carpet“ al lui James, în definitiv – provoacă o varietate de răspunsuri din partea cititorului, o producţie fertilă de „secrete“ personale şi autorevelaţii.[40]

„Paradigma subiectivă“ a lui David Bleich depinde şi ea de un proces dual de (re)simbolizare prin care textele descrise ca „simboluri“, mai degrabă decât ca „obiecte reale“ sunt actualizate şi asimilate de către cititor. Cele două stadii ale „simbolizării“ şi „resimbolizării“ corespund aproximativ unui răspuns experienţial şi unei lecturi retrospective, autoevaluatoare, sau

Scanned with OKEN Scanner

unei „folosiri a limbajului ca simplă denotaţie şi ca explicaţie complexă“ (*Subjective Criticism*, p. 65–6). Obiectele şi procesele lecturii sunt conceptualizate prin resimbolizare, explicate „în termenii unor raţiuni subiective“ (p. 88). Dialectica simbolizării/resimbolizării implică, într-o măsură mai mare decât „transformarea“ psihanalitică a lui Holland, conştienţa noastră faţă de actele de limbaj şi faţă de automotivările noastre: „cunoaşterea comportamentului nostru devine disponibilă numai prin intermediul limbajului şi gândirii. Suntem astfel motivaţi să atingem conştienţa de sine, care ne face la rândul ei capabili să reglăm şi să producem raţiuni viitoare mai complicate, mai adecvate, de promovare a dezvoltării narative“ (p. 64).

Ca să luăm un exemplu caracteristic ce sugerează atât utilitatea, cât şi slăbiciunile metodei lui Bleich, o cititoare a nuvelei *The Turn of the Screw* a lui James (D-na M.), se sprijină în răspunsul ei pe succesiunea de „sentimente“ resimţite pe parcursul primei lecturi: anxietate în legătură cu strategiile tergiversante ale lui Douglas, mânie faţă de descrierile inegale pe care le face guvernantei, o „fată nervoasă, neliniştită“ şi stăpânului ei, „galant“, „splendid“, „prezentabil“ şi „îndrăzneţ“, neplăcere faţă de izolarea socială şi lipsa de putere a guvernantei, simpatie crescândă pentru tăria ei de caracter. Prin analogii şi personalizări complexe, această cititoare atinge o dublă înţelegere: atât a subordonării sociale a guvernantei, cât şi a propriei condiţii de anonim „satisfăcător al unor cerinţe nesfârşite… o mamă“ constrânsă nu numai de „cererile reale ale copilului, dar [şi de] cererile societale stupide, imposibile“ (*Subjective Criticism*, p. 192). Majoritatea escapadelor ei în trecutul său marital sau premarital sunt introduse printr-o tehnică mnemonic-analogică („aceasta îmi aminteşte de…“). După cum indică şi alte răspunsuri în cartea lui Bleich (de exemplu, la *The Aspern Papers*), se poate abuza de această procedură, degenerând într-o încercare laxă de adecvare a povestirilor personale previzibile care îşi iau drept ţintă „familiarul… fie din literatură, fie din viaţa de zi cu zi“ (*Subjective Criticism*, p. 144). În cazul D-nei M., acest proces de simbolizare analogică este deja secondat de o puternică resimbolizare interpretativă: cititoarea chestionată speculează în răspunsul ei pe marginea condiţiei sale de mamă, sondează „spectrele“ copilăriei sale catolice, sintetizează atât

Scanned with OKEN Scanner

motivele textuale, cât şi pe cele personale. Cel mai provocator exemplu al acestei resimbolizări, punând sub semnul întrebării propria sa participare autoindulgentă la experimentul de receptare, îl găsim la sfârşitul analizei sale:

> Moartea lui Miles m-a devastat complet... mă simt golită... într-un fel responsabilă de ce s-a întâmplat. Pentru prima dată în povestire, încerc să-mi imaginez ce se întâmplă din perspectiva copiilor. Până acum m-am gândit numai la mine şi i-am ignorat sau nu i-am simpatizat pe copii. Mi-e greu să separ în mintea mea consecinţele sentimentelor mele negative referitoare la maternitate şi consecinţele groaznice ale comportamentului guvernantei.

În „Analiza răspunsului" („Response-Statement Analysis") încercată mai târziu, D-na M. duce această „resimbolizare" mai departe, reducând povestea la „o antiteză desfătare – autopedepsire... Este evident că îmi place să vorbesc despre sentimentele mele, făcând abstracţie de copii, însă apoi mă învinovăţesc. Graviditatea şi maternitatea îmi apar ca pedepse pentru că am simţit plăcere în dragostea fizică (în ciuda celor spuse de părinţii mei), iar teama că Dumnezeu ar putea exista cu adevărat survine ca pedeapsă pentru încântarea cu care am râs de religia în care am fost crescută" (p. 196). Dar atât analiza sa de sine, cât şi resimbolizarea ei de către Bleich ca o naraţiune a schimbării „preferinţelor", o dinamică a lui a place/a displace soluţionată favorabil prin „recompensele de ordin psihologic furnizate de lectura povestirii" (p. 197), evită implicaţiile metacritice la care persoana chestionată a făcut la început aluzie. Nici unul nu foloseşte această experienţă pentru a interoga mai departe un model de lectură psihologizant, cathartic, care limitează substanţial capacitatea cititorului de a transcende sinele şi de a experimenta gânduri „străine".

Ambii interpretanţi, pe de altă parte, performează alte tematizări ce depăşesc limitele unui model de receptare psihologic. D-na M. reflectează asupra dificultăţilor ei de început de indentificare cu povestirea lui James, explicându-le prin ambiguitatea poziţiilor auctoriale şi figurative, ambele asigurate de opoziţiile putere-slăbiciune, masculin-feminin. Bleich accentuează de asemenea preocuparea acestei cititoare pentru proble-

Scanned with OKEN Scanner

ma autorității intratextuale sau extratextuale: „Această problemă este legată de întrebarea dacă se poate identifica cu James, autorul masculin. Ar putea fi legată și de întrebarea cum să facem față maestrului masculin – care ar putea să nu fie clară tocmai din pricina scepticismului meu față de problema politicii «sexuale»" (p. 199). Maestrul și discipolul depășesc în cele din urmă aceste griji, blocând o analiză retorică sau ideologică serioasă a atitudinilor conflictuale din și în jurul textului. Deși abordarea lui Bleich nu sprijină o astfel de analiză, ea rămâne totuși deschisă resimbolizărilor viitoare care ne poartă dincolo de critica „terapeutică": „Chiar și în contextul în care răspunsul D-nei M. a fost dat – la cursul meu de critică subiectivă –, înțelesul lui poate fi interpretat și reinterpretat într-un număr infinit de perspective" (p. 199). Bleich concepe *răspunsul* drept un mecanism adaptativ complex în care elementele experienței se amestecă de la început cu reflecția critică și cu autoformularea. Problema care rămâne este cum să sprijinim, mai degrabă decât să blocăm, această dialectică a adaptării subiective și intersubiective, transformând răspunsul într-o formă de „lectură activă". După cum Bleich însuși recunoaște, o nuvelă ca *The Turn of the Screw* cere o lectură activă, divizată, care poate să tolereze mai multe puncte de vedere conflictuale: „Când cititorul devine conștient de această alegere între puncte de vedere, limbajul povestirii devine multivalorizat, nu doar în funcția sa metaforică, așa cum se întâmplă cu cea mai mare parte a literaturii, dar și în funcțiile sale *referențiale*" (p. 36). Acest tip de lectură activă ar trebui să încurajeze nu numai inițiativele subiective, ci și o concentrare mai atentă asupra „acțiunilor subiective complexe ale limbajului", asupra rațiunilor și intereselor discursive. Propria experiență a lui Bleich cu *The Turn of the Screw*, descrisă în cartea sa anterioară, *Readings and Feelings* (p. 70–9), este un bun exemplu în acest sens: răspunsul său subiectiv s-a schimbat în decursul unei perioade de timp, evoluând de la încredere în lectura sa la o examinare activă, autoreflexivă, a potenței sexuale și narative pe care guvernanta o degajează în cadrul povestirii. Soluția lui Bleich la dilema sa de cititor al nuvelei *The Turn of the Screw* este la suprafață una „oedipiană" (implicând o identificare cu figura tatălui pentru a „depăși impulsurile sexuale slab controlate stârnite în mine de

Scanned with OKEN Scanner

propria mea lectură" – *Readings and Feelings*, p. 77–8), dar şi una *autocritică*, angajându-l pe Bleich într-o analiză a propriilor sale sentimente referitoare la puterea feminină şi sexualitate.

„Lectura activă" este subminată în momentul în care una sau mai multe componente interacţionale şi surse de *conflict* (ideologia textuală, „alteritatea" operei, contradicţii în sinele receptor, conflicte de interese între cititori) sunt minimalizate sau eliminate din aceste modele ale receptării:

(a) Teoria răspunsului de lectură se dispensează de înţelegerea tradiţională a operei literare ca normă de interpretare regulatoare. Textul, după cum argumentează Holland, nu este „o operă în sine, ci pretextul pentru opera unei persoane (în sensul în care vorbim de «travaliul-din-vis» sau opera «creativă»)" (*5 Readers Reading*, p. 17). În calitate de „pretexte" şi nu de „obiecte", textele au o realitate neglijabilă în afara interpretării. Astfel, pentru Bleich: „Esenţa unei opere simbolice nu rezidă în structura ei senzorială vizibilă sau în încărcătura sa semantică manifestă, ci în re-crearea sa subiectivă de către un cititor şi în prezentarea publică a acestei re-creări" (*Readings and Feelings*, p. 93). Atenţia criticului este de aceea îndepărtată de la text înspre „răspunsul celor care îl observă" (*Subjective Criticism*, p. 98). O nouă arie nouă este adăugată practicii critice şi pedagogice pe măsură ce vechea prohibiţie a răspunsurilor subiective, autorecreatoare este abolită.

Această poziţie antitextualistă reprezintă, cel puţin în intenţie, o distanţare clară, epistemologică şi pedagogică, de vechea critică orientată asupra textului. Chiar şi interesul reînnoit pentru perspectivele textuale şi codurile semiotice în modelele interacţionale propuse de Wolfgang Iser, Roland Barthes, Umberto Eco sau Michael Riffaterre este deplâns de teoreticienii receptării drept un vestigiu al formalismului. Într-o polemică foarte mediatizată, Fish a respins distincţiile lui Iser între „determinări sau segmentele textuale, indeterminări sau goluri şi aventurile «perspectivei în mişcare» a cititorului" drept o ficţiune critică, „o presupoziţie care, atunci când informează un act de descriere literară, va *produce fenomenele* pe care pretinde că le descrie"[41]. Aceasta însă nu l-a împiedicat pe Fish să-şi ţească propria „ficţiune [critică] superioară" pe tema convenţiilor interpretative autovalidatoare:

Scanned with OKEN Scanner

> Ceea ce principiile mele mă direcţionează să „văd" sunt cititori performând acte; momentele în care aflu (sau ca să fiu mai precis, declar) că aceste acte au fost performate devin (printr-un fel de scamatorie) demarcaţii în text; aceste demarcaţii pot fi desemnate apoi ca „trăsături formale" şi, în calitate de trăsături formale, li se poate atribui (ilegitim) responsabilitatea pentru producerea interpretării care, de fapt, este cea care le-a produs. (*Is There a Text in This Class?*, p. 163.)

În timp ce sarcina de a atribui trăsături formale şi înţelesuri unui text este transferată în întregime cititorului, abordarea lui Fish revalidează în mod curios lectura atentă care este acum focalizată asupra unei ordini cvasitextuale a semnelor şi convenţiilor ce sunt construcţii proprii cititorului. Dar deşi analiza lui Fish rămâne precisă, atentă la detalii, ea ignoră într-o anumită măsură noile probleme pe care le-a ridicat. Conflictul este ceea ce îi scapă acestei metode atunci când – după cum a remarcat Iser, în replica sa – fuzionează „interpretarea cu ceea ce urmează a fi interpretat într-un tot indistinct"[42] sau atunci când evită să sondeze mai în profunzime implicaţiile metacritice ale actelor noastre interpretative şi întemeierea lor pe interesele locale şi ideologiile culturale. Conflictul şi scindarea joacă un rol mai important în modelul „tranzacţional" al lui Holland, care recunoaşte o oarecare presiune textuală şi unele „constrângeri ale modului în care îi putem asambla conţinutul" (*5 Readers Reading*, p. 286), fără a permite totuşi ca întâlnirea cititorului cu textul să devină mai conflictuală. În evoluţia sa de la *The Dynamics of Literary Response* la *5 Readers Reading*, modelul lui Holland s-a debarasat de o parte a reziduurilor obiectiviste la nivelul operei, dar le-a reprodus la nivelul cititorului o dată cu ipoteza unei „teme identitare" structurante ce guvernează actele sale de asimilare şi cogniţie. În vreme ce, din aceste perspective, textele reprezintă variabile, cititorii câştigă o oarecare stabilitate prin intermediul unei „esenţe invariabile... care permeează milioanele de alegeri ale ego-urilor ce alcătuiesc umanul vizibil din faţa mea"[43]. Conceptul lui Holland de „identitate unică, durabilă" reconciliază o credinţă critică în interpretarea holistă cu o accentuare umanistă a sinelui unificat şi autonom.[44] „Tema identitară" a cititorului reafirmă (mai degrabă decât perturbă) unitatea textului. Din această perspectivă, interpretarea devine „o

Scanned with OKEN Scanner

funcţie a identităţii" („UNITY IDENTITY TEXT SELF", p. 816) care evită întrebările legate de contradicţie şi scindare de sine. Criticul este autorizat să extragă „temele identitare" din răspunsurile verbale şi scrise ale studenţilor săi, dar nu i se cere să mediteze asupra propriilor acte de măiestrie critică ce reduc sinele la texte unificate şi lectura la un proces de autoreplicare a sinelui.

(b) La fel de nesatisfăcătoare este şi tratarea *alterităţii* în majoritatea modelelor răspunsului de lectură. Criticii răspunsului propun să „depăşim repulsia asociată cu «barierele care se interpun între fiecare ego şi ceilalţi»" („UNITY IDENTITY TEXT SELF", p. 830), micşorând distanţa dintre cititor, text şi alţi cititori. Unele modele caută *identificarea* cu „celălalt", lăsând ca sinele cititorului să fie absorbit de un text devenit „un fel de fiinţă umană... o minte conştientă de sine şi care se constituie pe sine în minte drept subiectul propriilor sale obiecte"[45]. Mai frecvent, cititorul este încurajat să *absoarbă* alteritatea textuală, „asemeni restului lumii", prin strategii adaptative „care asigură recompensa în termenii unei teme identitare particulare" (*5 Readers Reading*, p. 210). Ambele itinerare speră să depăşească dihotomia subiect/obiect prin „anexarea" unuia din termeni celuilalt sau prin înscrierea confruntării în limitele unui singur termen (cele două laturi ale textului actualizat în modelul lui Poulet sau al lui Iser, una reafirmând, cealaltă extinzând conştiinţa cititorului cu „gânduri străine"; sau, în modelul lui Holland, cele două laturi ale cititorului, „identitatea [sa] esenţială" completată sau revigorată de mintea sa conştientă).

Teoria răspunsului de lectură nu reuşeşte de obicei să dea seamă de rolul activ pe care textele îl joacă în modelarea răspunsurilor noastre şi în reformularea „sinelui" nostru. Holland îşi invită cititorul să proceseze acele materiale care „corespund rezistenţelor sale". Un anumit echilibru este atins mai târziu între cererile realităţii interioare şi cele ale realităţii exterioare, dar cititorul controlează atent acest proces, cu ajutorul propriei „teme identitare" şi propriei dorinţe pentru fantezii gratificatoare. Întregul proces serveşte scopuri hedoniste, libidinale, cu mecanismele de rezistenţă acţionând ca „multiplicator" al plăcerii:

Scanned with OKEN Scanner

În viaţă, gesturile de rezistenţă ţin la distanţă şi modifică impulsurile şi, astfel, reduc plăcerea obţinută, chiar dacă impulsurile sunt recompensate. Dacă totuşi însăşi rezistenţa este cea care produce plăcere, se va observa o creştere netă în plăcere, iar această creştere (după Freud) asigură accesul la „o plăcere încă şi mai mare produsă de surse psihice mai adânci", recompensa derivată din impuls (sau, în literatură, conţinutul inconştient). Astfel, chiar şi plăcerea satisfacerii impulsului se amplifică. (*The Dynamics of Literary Response*, p. 132.)

Acest mecanism de căutare a satisfacţiei „converteşte trauma în plăcere"[46], tensiunea şi contradicţia în unitate. Textul serveşte scopurilor cititorului, împlinindu-i dorinţele în timp ce îi permite şi să reziste vinii sau ruşinii. Textele sunt absorbite de sinele cititorului ca variaţii pe o temă identitară dată. O dată ce „tema identitară" este stabilită, interpretarea devine predictibilă, abolind idiosincraziile şi contradicţiile. În principiu, Holland are dreptate când declară că acest tip de „psihanaliză nu are nimic, dar chiar nimic să ne spună despre literatura *per se*. Însă psihanaliza, mai ales în teoriile caracterului, are foarte multe să ne spună despre oamenii implicaţi în literatură, fie că o scriu, o citesc sau sunt portretizaţi în ea"[47].

„Paradigma subiectivă" a lui Bleich accentuează de asemenea înţelegerea şi reinventarea de sine a cititorului („în paradigma subiectivă un nou adevăr este creat printr-un nou mod de a folosi limbajul şi printr-o nouă structură a gândirii" – *Subjective Criticism*, p. 18), dar acordă mai multă atenţie mecanismelor adaptative ale lecturii şi „negocierilor extinse dintre observatori" (p. 20). În opera recentă a lui Bleich, tema negocierii intersubiective este legată mai strâns de problemele limbajului, genului, politicii culturale şi relaţiilor instituţionalizate.[48] Dar opera sa timpurie *Subjective Criticism* este încă fundamental preocupată de cele două stadii ale analizei de sine în „legătură cu anumite scopuri comune" (p. 137), nu întotdeauna clar definite. Negocierile din cadrul seminarului încep de la răspunsuri ce sunt „o prezentare simbolică a sinelui, o contribuţie la o comunitate pedagogică şi o articulare a acelei părţi din experienţa noastră de lectură pe care credem că o putem negocia în cunoaştere" (p. 167). Ceea ce ele reifică şi explică este „experienţa afectiv-perceptuală, mai degrabă decât povestirea" (p. 147) sau

Scanned with OKEN Scanner

procesele sale de *feed-back*. La fel ca în abordarea lui Holland, analiza textuală este folosită – dacă e folosită – cu precădere pentru a explora „povestirea așa cum a fost re-creată în mintea analizatorului" (*5 Readers Reading*, p. 130). Regulile scrupulozității critice sunt relaxate, studenții fiind încurajați să „abandoneze obișnuințele comune ale definirii abstracte și să le înlocuiască printr-o imaginație relaxată" (p. 150) sau să se focalizeze pe efectele secundare „spontane" ale lecturii, „printre care se numără sentimentele sau afectele, amintirile și gândurile peremptorii sau asociațiile libere" (p. 147).

(c) Fișele de răspuns sugerează adesea un stadiu incipient, noncritic al lecturii în care cititorii neinhibați, narcisiști „ingerează lumea exterioară" sau lumea discursului „în procesele [lor] psihologice" (*5 Readers Reading*, p. 287–8). Cititorii lui Holland abordează cărțile „într-o stare schizoidă", scindați între o inconștientă „esență... care regresează până la cel mai primitiv stadiu al ființei noastre și, învăluind această esență, un fel de «crustă exterioară» a funcțiilor unui super-ego" (*The Dynamics of Literary Response*, p. 65). Absorbiți într-o „reprezentație" literară, „esența" fanteziilor lor regresive, autodefensive pare să predomine. Strategiile la care recurg cititorii în „fanteziile [lor ale] ingerării" (internalizarea/fuziunea sau respingerea) amintesc de modalitățile infantile de interacțiune cu lumea. Fuziunea, după cum observă Gabriele Schwab, răspunde unei dorințe arhaice pentru „nediferențierea primordială și uniunea dintre sine și lume"; respingerea poate traduce o nevoie încă mai ambiguă, „acompaniată de o fascinație latentă, un mod de identificare imaginară cu opresorul"[49]. Ambele atitudini constrâng cititorul la un tip de lectură reacțional, defensiv. Accentul sociocultural actual pe politica interpretării se bazează uneori pe o filozofie a receptării la fel de elementară, făcând din texte ținta unei asimilări sau respingeri necritice.

Ceea ce lipsește acestei perspective este o înțelegere mai nuanțată a dialecticii contopirii și scindării, a identificării și transgresării care remodelează constant granițele identității sinelui în experimentarea lumii sau textelor. Georges Poulet a considerat că această dialectică este cel mai bine ilustrată în „conștiința centrală" a lui James. Observatorul jamesian

Scanned with OKEN Scanner

vede ramificându-se, subîmpărţindu-se şi, în fine, explodând perimetrul propriei experienţe. A deveni conştient de sine şi de lume înseamnă a căpăta conştiinţa unei duble întinderi, ale cărei limite devin cu neputinţă de atins, după cum este cu neputinţă să-i separi părţile componente. Totul se leagă, se continuă...[50]

Asemeni observatorilor lui James, cititorii trebuie să devină conştienţi de această „dublă întindere" a lecturii, a scindărilor şi tensiunilor pe care le provoacă. Un cititor care nu reuşeşte să distingă între sine şi un altul (fie textul sau lumea) se comportă asemeni copilului prelingvistic al lui Lacan, incapabil încă să intre în tărâmul Simbolicului.[51] Dar trecerea de la „răspunsul" infantil, prelingvistic, la stadiul articulatoriu creează şi mai multe tensiuni între „eul rostirii" şi „eul enunţării" sau între limbajul inconştientului reprimat şi cel al ego-ului conştient.[52] Dorinţa inconştientă a subiectului este sublimată, dar şi deviată prin procese complexe de figurare lingvistică ce generează diferenţă şi „alteritate". În timp ce îşi articulează simţul său de sine, subiectul vorbitor este de asemenea articulat; în timp ce citeşte, studentul este de asemenea citit şi reformulat de către text.

Spre deosebire de feminism şi deconstructivism, teoria răspunsului de lectură a evitat în general „complicaţia lacaniană crucială" a procesului răspunsului simbolic[53], rămânând între graniţele mecanismelor de căutare a plăcerii, de visare cu ochii deschişi descrise de Freud în operele care preced *Dincolo de principiul plăcerii*. În teoretizarea binecunoscută a lui Freud, „desfătarea noastră actuală cu o operă imaginativă provine dintr-o eliberare a tensiunilor din mintea noastră. Este posibil chiar ca nu o mică parte din acest efect să se datoreze faptului că suntem autorizaţi de către scriitor să ne bucurăm, fără autoreproş sau ruşine, de visele noastre cu ochii deschişi"[54]. Dar chiar şi din această perspectivă, dialectica dorinţei lucrează în feluri complexe, implicând tensiuni, rupturi, amânări sau, mai general, „dorinţa tocmai *de a nu-ţi împlini o dorinţă*", o „dorinţă, am putea spune, *de a avea* o dorinţă"[55]. Cu alte cuvinte, „împlinirea-dorinţei-în-vis" a lui Freud este un mecanism psihologic-retoric complex, care „reprezintă" şi amână dorinţa, un proces de semnificare. Tehnicile exploratoare ale criticii psihanalitice ar trebui

Scanned with OKEN Scanner

aplicate acestui proces de reprezentare şi transfer al dorinţei astfel încât să permită o autoexaminare şi o critică a raţiunilor interesate, de căutare a plăcerii, ce îi instigă pe cititori să înceapă lectura.

Astfel, chiar în cadrul criticii subiective sau psihanalitice, interacţiunea dintre text şi cititor poate fi organizată în modele interacţionale mai ferme. Din această perspectivă, literatura poate furniza „o experienţă similară celei de confruntare şi interpretare din psihanaliză"[56], împiedicând cititorul în încercarea sa de a internaliza fanteziile autorecompensatoare şi generând gânduri şi imagini străine care ar duce la o „reformulare a sinelui". Un bun exemplu în acest sens este modelul psihanalitic de lectură al lui Peter Brooks în care „textul-ca-lectură" devine locul de performare a unui proces complex al amintirii, transferării dorinţei şi reconstrucţiei prin care povestea vieţii cititorului este reordonată, îi este atribuită o structură de intrigă.[57] Deşi Brooks înclină să reducă această activitate de reconstrucţie narativă la una de (re)punere în subiect, el subliniază „structura de indecidabilitate" care mediază *fabula* şi *sjuzhet*, evenimentul şi scrierea lui. În această „logică dublă", care se aseamănă etapelor de simbolizare/resimbolizare ale lui Bleich, ordonarea interpretativă a *sjuzhet*-ului intră în conflit cu ordinea sintagmatică a fabulei, contradicţia lor fiind soluţionată prin dinamica paralogică a naraţiunilor. Cititorul este atras de un text precum cel al lui James într-un joc complicat al aparenţelor şi adâncimilor, al încărcăturilor expresioniste şi opacităţilor lingvistice; el este invitat să facă „presiuni asupra aparenţelor – aparenţa formelor sociale, a convenţiilor şi aparenţa formelor literare, a stilului – astfel încât aparenţa să elibereze viziunea a ceea ce este dincolo"[58]. Dar în locul unei necesare revelări a „adevărului" ascuns, cititorul performează o activitate structurantă importantă la graniţa dintre experienţa sa şi lumea narată a textului.

(d) Estompând diferenţele specifice dintre cititor şi text, sine şi altul, formulare şi autoreplicare, teoria răspunsului de lectură obliterează de asemenea şi procesele ce se mediază între ele. Trecerea de la răspuns la „resimbolizare" sau de la constructele verbale la cele culturale atrage după sine activităţi complexe (percepţia, interpretarea, evaluarea, asociaţia, nararea, autoimplicarea, prejudecata), multe dintre ele lăsându-le nedescrise.[59]

Scanned with OKEN Scanner

„Modelul fanteziei defensive“ al lui Holland sau abordarea sa „tranzacţională“ de mai târziu oferă o descriere în detaliu a modelelor experimentale ale lecturii, dar scapă în general din vedere actele de articulare critică prin care el şi studenţii săi ajung la formularea unei „teme identitare“ adesea „violentând“ textul (*5 Readers Reading*, p. 219–20). Ceea ce el consideră a fi, în cele din urmă, o convergenţă reuşită a materialelor şi fanteziilor textuale într-o „temă identitară“ a cititorului, este mediată prin acte de apropriere, configurare, excludere, traducere, narare.

David Bleich, care altminteri consideră că Holland reduce înţelegerea de sine a cititorului la un act de autoreplicare (*Subjective Criticism*, p. 121), interoghează totuşi decizia lui Holland de a localiza lectura într-un (cu un termen împrumutat din psihologia interacţională a lui D. W. Winnicot) „spaţiu potenţial“, tranziţional: „Nu este nevoie… să definim un spaţiu special în care să localizăm «contopirea cititorului cu textul». Simbolizarea textului şi resimbolizarea interpretativă, în cazul în care există, se petrec în mintea cititorului“ (*Subjective Criticism*, p. 112–3). La fel, el anulează conceptul lui Louise Rosenblatt şi Holland de „tranzacţie“ dintre text şi cititor: textele nu pot „acţiona“ asupra cititorilor, „numai subiecţii sunt capabili să iniţieze acţiuni“ (p. 108–15). Această critică, validă doar într-un sens cât se poate de literal, ignoră varietatea de moduri în care textul „acţionează“ asupra cititorului, ghidându-i răspunsul prin convenţii narative, proceduri retorice, contexte complexe şi cadre referenţiale implicite. Răspunsul cititorului este de asemenea informat nu numai de interesele şi nevoile personale, dar şi de grile explicative preachiziţionate şi de convenţii interpretative. Prin urmare are sens să localizăm lectura, sprijinită de discursuri şi interese conflictuale, într-o arie de tranziţie care să permită o relaţie bidirecţionată, dialectică între texte şi cititori, sine şi lume. După cum afirmă Gabriele Schwab, „Relevanţa modelului lui Winnicot pentru teoria răspunsului de lectură rezidă în faptul că descrie producţia literară şi receptarea ca fiind legate de experienţa alterităţii şi de remodelarea limitelor sinelui“[60]. În vreme ce continuă să conteste faptul că un cititor ar putea de fapt negocia cu autorul sau textul, Bleich a simţit o nevoie crescândă de a stipula „un loc real al mentalizării lecturii“ în „comunitatea cititorului – seminarul său, familia sa ş.a.m.d.

Scanned with OKEN Scanner

Pentru a explica o situaţie de lectură, cititorul trebuie să-şi expună experienţa în faţa comunităţii în care a avut loc; atenţia pentru actele de vorbire invocate în acest context contribuie apoi la explicarea teleologică a experienţelor de lectură"[61]. În timp ce această abordare evită cu succes să recadă într-o epistemologie obiectivistă, întemeiată pe text, ea reuşeşte să extindă orizontul explicaţiei critice cu un spaţiu „de tranziţie", un accent socio-cultural pe „sinele [cititorului] într-un context local care se reflectă într-o serie de alegeri, raţiuni şi interese locale în cunoaştere" (*Subjective Criticism*, p. 133).

3. OPŢIUNI ŞI CONVENŢII INTERPRETATIVE: O POETICĂ A LECTURII

Direcţia socioculturală din critica orientată asupra cititorului propune un compromis între critica subiectivă şi poetica descriptivă, amendând „o abordare experimentală sau sociopsihologică ce ar lua prea în serios performanţa reală şi indiscutabil idiosincratică a cititorilor individuali, în timp ce continuă să evite, pe de altă parte, pericolele unei abordări pur teoretice ale cărei norme postulate ar avea prea puţin legătură cu ceea ce cititorii fac în realitate"[62]. Calea de mijloc pe care o schiţează este cea a *lecturii* înseşi drept un proces informat de interese culturale, convenţii interpretative şi condiţii istorice schimbătoare. Scopurile recreării şi autoîmbogăţirii sunt acum direct condiţionate de „o conştienţă a presupoziţiilor de la care plecăm, o capacitate de a face explicit ceea ce încercăm să întreprindem, facilitând modul de a înţelege unde şi cum anume textul... ne conduce spre acea interogare a sinelui şi a modelelor de înţelegere sociale obişnuite" (*Structuralist Poetics*, p. 129). Succesul lecturii se bazează astfel pe competenţa interpretativă a cititorului, dar şi pe conştienţa critică faţă de convenţiile interpretative pe care o cultură i le pune la dispoziţie în scopul asimilării textelor.

O parte din acest accent pe procesele de naturalizare şi revizuire a normelor culturale este deja prezentă în critica feno-

Scanned with OKEN Scanner

menologică şi în critica răspunsului. Modelul lui Iser menţine echidistanţa între două preocupări înrudite: interacţiunea hermeneutică a „semnelor textuale şi a actelor de comprehensiune ale cititorului" şi interacţiunea socioculturală a compusului operă-cititor cu „sistemele de gândire" prevalente dintr-o anumită perioadă. Cititorul este implicat într-un proces de reformulare culturală deja iniţiată în text, cu evocarea de către acesta a unor contexte şi norme familiare în dispuneri nefamiliare, „depragmatizate". Dar acest proces nu poate fi consumat în absenţa formulării de către cititor a normelor implicate şi a participării sale la „rearanjarea", „reierarhizarea" şi chestionarea „*pattern*-urilor existente ale înţelesului" (*The Act of Reading*, p. 72).

În mod asemănător, în estetica receptării a lui Jauss cititorii sunt invitaţi să medieze între două contexte culturale diferite generând o „fuziune a orizonturilor" hermeneutică. „Orizontul de aşteptări" creat de opera originală interacţionează cu orizontul istoric schimbător al cititorului, dezvăluind convenţiile şi „canoanele de aşteptări" pe baza cărora un text este scris şi o interpretare este performată. Interpretările individuale sunt controlate de constrângeri hermeneutice şi istorice, dar ele pot de asemenea revizui sau suplimenta „orizontul de aşteptări", inaugurând, de exemplu, noi abordări ale unui gen. Atât Iser, cât şi Jauss au prezentat de asemenea în detaliu o parte din mecanismele (de exemplu *interacţiunea*, *identificarea*, *empatia*, *transferul* text-cititor) pe care se întemeiază estetica receptării, permiţând între ele un anumit grad de diversitate şi conflict, o „asimetrie fundamentală" (a scopului, situaţiei şi cadrelor referenţiale) între text şi cititor (*The Act of Reading*, p. 167). Lectura devine în abordarea lor un proces complex de relaţionare intertextuală, un schimb participativ între poziţiile subiectului înscrise în text şi propriile interese discursive ale cititorului. Nu numai „coexistenţa", dar şi tensiunea şi conştienţa de sine rezultă ori de câte ori „textul «literar» (cartea) migrează în viaţa noastră, ori de câte ori o altă scriitură (scriitura Celuilalt) reuşeşte să scrie fragmente ale cotidianului nostru"[63].

În timp ce modelele lecturii propuse de Iser şi Jauss sunt în primul rând hermeneutice şi comunicaţionale, presupunând faptul că „un text literar încorporează instrucţiuni intersubiectiv verificabile pentru producerea înţelesului" (*The Act of Reading*,

Scanned with OKEN Scanner

p. 25), tipul de analiză semiotic-retorică propus de Jonathan Culler în *Structuralist Poetics* (1975) sondează mai adânc spaţiul sociocultural al lecturii, încercând să explice şi să definească „ceea ce este fenomenal dat în relaţia subiectului cu obiectele sale culturale“[64]. În descrierea lui Culler, lectura reprezintă „un proces guvernat de reguli de producere a înţelesurilor“, ghidat de convenţiile interpretative şi intertextuale împărtăşite care „simultan fac posibilă invenţia şi îi impun limite“ (*Structuralist Poetics*, p. 126). Deşi concepută iniţial drept o corectare a fenomenologiei textuale, sociopoetica lecturii a lui Culler s-a îndepărtat treptat de ţinta tradiţională a interpretării, descriind practicile şi convenţiile interpretative (cum ar fi procesul de *naturalizare* prin care un text este pus în „relaţie cu un tip de discurs sau cu un model care sunt deja, într-un anumit sens, naturale şi discernabile“ – p. 138), mai degrabă decât angajarea interpretativă în text. Opera ulterioară a lui Culler a aruncat o provocare îndrăzneaţă „acceptării răspândite şi nechestionabile a noţiunii conform căreia sarcina criticului este de a interpreta operele literare“, desfăşurând o critică împotriva hermeneuticii literare şi a convenţiilor pe care aceasta s-a întemeiat: „... În timp ce experienţa literaturii poate reprezenta o experienţă a *interpretării* operelor, interpretarea operelor individuale este de fapt numai tangenţial legată de *înţelegerea* literaturii. A te angaja în studiul literaturii nu înseamnă a produce încă o interpretare a *Regelui Lear*, ci a avansa înţelegerea noastră asupra convenţiilor şi operaţiilor unei instituţii, a unei modalităţi de discurs“ (*The Pursuit of Signs*, p. 5). Dezvăluind analitic acele operaţii de care alte modele ale lecturii au făcut uz, dar pe care arareori le-au analizat (asimilarea, naturalizarea, „transformarea unificatoare“, construirea de consens ş.a.m.d.), semiotica lecturii a lui Culler devine o metainterpretare, o „perpetuă autocritică“ (*The Pursuit of Signs*, p. 35). Ceea ce îi lipseşte pentru a deveni o critică culturală reuşită este o analiză mai consistentă a intereselor ideologice şi a investiţiilor culturale care informează actele noastre interpretative, urmând liniile sugerate de Culler însuşi în opera sa cea mai recentă.[65]

Stanley Fish şi David Bleich au legat şi ei receptarea subiectivă de hermeneutica intersubiectivă care pune un accent mai mare pe „regulile şi convenţiile după care vorbitorii şi as-

Scanned with OKEN Scanner

cultătorii acţionează în mod «normal»"[66] şi pe modul în care ele sunt recreate în cadrul unor comunităţi culturale particulare. Aceste sisteme de convenţii „nu necesită ca limbajul să fie conform faptelor; mai degrabă, ele stipulează caracterul acestei conformităţi... creând-o, mai degrabă decât impunând-o" (*Is There a Text in This Class?*, p. 243). Fidelitatea reprezentaţională şi critică sunt chestiuni de negociere, de adecvare a povestirii noastre la „povestirea [culturală] standard". Răspunsurile în abordarea lui Bleich sunt de asemenea validate prin negociere intersubiectivă în cadrul grupurilor de discuţie ai căror membri împărtăşesc anumite practici comunicative, „sisteme simbolice de obiectivare" (*Subjective Criticism*, p. 66) şi motivaţii comune, cum ar fi o „ dorinţă de a [se] înţelege [pe ei înşişi]" (p. 297). Dar aceste versiuni resocializate ale receptării se opresc la jumătatea drumului: ele nu examinează suficient de atent procesele care au dat naştere consensului, eliminând punctele de vedere conflictuale sau adaptându-le nevoilor unei comunităţi mai mari; ele, de asemenea, acordă prea puţină atenţie modalităţilor în care textele literare contestă presupoziţiile împărtăşite şi alegerile interpretative ale cititorilor. Teoria înţelesului axată pe credinţe a lui Fish conduce studiul literaturii către sistemele de presupoziţii care stau la baza interpretării, dar contestă relevanţa criticii credinţelor cititorului şi, implicit, a modelelor de autoritate şi a structurilor instituţionale care le întăresc.[67] Textul şi cititorul rivalizează, în abordarea sa, încercând să se înlăture reciproc şi ajung „la rândul lor să fie înlăturaţi de autoritatea ordinii simbolice"[68]. Problema în cazul unei naraţiuni critice de tipul celei a lui Fish este că reduce în cele din urmă dialectica complexă a lecturii la o schemă unidirecţională, nonconflictuală ce ignoră ideologia textuală, convenţiile literare sau implicaţiile epistemologice şi retorice ale diferitelor modalităţi de articulare, inclusiv cea proprie. Alte modele ale răspunsului de lectură au subminat în mod similar discordanţa caracteristică – după Culler – interpretării: „Opera nu este pentru cititor parţial creată, ci, pe de o parte, deja completă şi inepuizabilă – putem citi şi reciti fără a înţelege complet ceea ce a fost deja făcut –, iar pe de altă parte aşteptând încă să fie creată în procesul lecturii în absenţa căruia nu ar reprezenta decât semne negre pe o pagină. Încercarea de a produce formulări de

Scanned with OKEN Scanner

compromis eşuează în a surprinde această calitate scindată, esenţială a lecturii" (*On Deconstruction*, p. 76).

Un travaliu suplimentar este astfel necesar pentru a face aceste teorii ale lecturii „cu adevărat interactive, focalizându-se în egală măsură pe cititor şi pe text, în timp ce [se] eliberează de conceptele şi teoriile normative"[69]. *Poetics of Reading* (1988), elaborată recent de Inge Crosman Wimmers, reprezintă un pas în această direcţie, „trec[ând] dincolo de studiul trăsăturilor interne ale unui text, la studiul schimbului dintre text (opera tipărită) şi cititor, de vreme ce textul complet, «final» se constituie în şi prin actul lecturii" (p. 154). Corectând o perspectivă structuralistă mai veche ce reduce nararea la „aventurile limbajului" sau la o teorie a răspunsului de lectură care traduce textele în fantezii personale, Wimmers propune o modalitate de „lectură reflexivă", care se bazează pe o „convergenţă constructivă a cadrelor referenţiale multiple" activate de către text şi cititor. În opinia sa, cititorul nu este liber să proceseze oricum naraţiunile, ci este prizonierul unei „texturi de cadre referenţiale interconectate, unele întemeiate pe convenţii culturale, altele pe strategii textuale" (p. 8).

Folosind o gamă largă de teorii textuale, Wimmers cartografiază un dens sistem de cadre: cadre formale şi generice care reglează receptarea naraţiunilor drept un tip particular de text; cadre intradiegetice care fac „referinţă la lumea povestirii, la situaţia narativă şi la procesele de producere a narării" (p. 5); cadre intertextuale care ne conectează la diversele ordini culturale dincolo de graniţele textului. Aceste cadre locale diversificate sunt încorporate şi orientate de către „un cadru referenţial aflat la limita exterioară [care] iniţiază de la început un anumit tip de comunicare cu cititorul, având la bază reguli de gen şi convenţii de lectură" (p. 13). Ele definesc împreună un anumit regim de lectură (de exemplu, pentru „referinţe reale", pentru discursul ficţional sau pentru o combinaţie de discurs „adevărat" şi discurs ficţional), aşteptările şi rigorile sale.

De pe poziţia cititorului, „punctul de vedere particular la care sunt supuse romanele când cititorii citesc constituie încă un cadru referenţial" (p. 8). Această perspectivă a cititorului, compusă de asemenea din variate cadre de experienţă şi culturale, cum ar fi aşteptarea verisimilitudinii sau iluzia referenţială,

Scanned with OKEN Scanner

poate restructura textul sau semnaliza modul în care cadrele referenţiale proprii textului se sprijină sau se subminează reciproc. Interacţiunea acestor cadre textuale este stabilită, în măsura în care este stabilită, numai în procesul lecturii:

> De vreme ce lectura romanelor implică cititorul în sisteme complexe de referinţă şi inferenţă, referentul literar emerge treptat în procesul lecturii prin dirijare textuală şi prin colaborarea activă a cititorului. Conceput astfel, referentul literar devine un „interpretant", iar nu o referinţă la o stare de lucruri anterioară şi include atât dimensiunile conceptuale ale lecturii, cât şi pe cele afective. (p. 21–2.)

Din punct de vedere teoretic, „poetica lecturii" a lui Wimmers încearcă să reconcilieze o perspectivă psihologică, orientată asupra cititorului cu un accent retoric-semiotic pe cadrele textuale şi culturale. În practica critică ilustrată în această carte, balanţa înclină în favoarea ultimei. Analiza narativă a romanelor individuale (*La Princesse de Clève, Madame Bovary, À la Recherche du temp perdu, Projet pour une révolution à New York*) este făcută din perspectiva cititorilor ideali care actualizează cu succes cadrele referenţiale înscrise în text. Aceste cadre referenţiale funcţionează asemeni „lecturilor implicite" ale lui Iser: ele reprezintă tematizări ale proceselor narative şi interpretative (tacticile „verosimilitudinii" în Madame de La Fayette, „pericolele lecturii greşite" în Flaubert, necesitatea „unui act reflexiv al lecturii" în Robbe-Grillet) care conduc cititorul înspre un mod de lectură ideal. Rarele aluzii la cititorii actuali (propriii studenţi ai lui Wimmers „citind greşit" *Madame Bovary*) sunt induse de eşecul studenţilor de a evalua romanul „în limitele cadrului referenţial istoric potrivit".

Analizele fine ale lui Wimmers pornesc de la presupoziţia că detaliile narative au întotdeauna o semnificaţie şi că o *relectură constructivă*, călăuzită, o poate scoate la iveală. Numai o lectură exploratoare, retrospectivă, poate estima „înţelesul adiţional... dedus pe măsură ce progresăm în [prima] lectură" (p. 82). O astfel de lectură retrospectivă, avertizată dinainte de pericolele „lecturii greşite" ilustrate în *Madame Bovary*, ne poate purta dincolo de „punctele de vedere contrastante" desfăşurate de roman, înspre o perspectivă holistă, critică a lumii

Scanned with OKEN Scanner

Emmei. Dar rolul explorator al lecturii este adesea limitat la o retrasare a modelelor interpretative înscrise în text şi considerate ca „lecţii de lectură". Analiza retorică a lui Wimmers accentuează *convergenţa* cu şi din cadrul textului. În timp ce aduce în prim-plan modele de lectură conflictuale şi discursuri intersectate în text, scenariul implicit pe care îl urmăreşte revelează modul „cum diferitele strategii narative converg pentru a călăuzi" şi a educa cititorul (p. 87). În abordarea sa pluralistă atent delimitată, lectura reconciliază opoziţiile, rezolvă tensiunile, acumulează cunoaştere şi înţelepciune: „o poetică a lecturii construită pe conceptul de sisteme de referinţă multiple nu ne pune în postura de a alege o lectură în detrimentul alteia (abordarea sau/sau), ci, mai degrabă, ne autorizează să observăm care lecturi sunt posibile în limitele anumitor cadre referenţiale" (p. 88). Rolul disonanţei şi divergenţei nu este de a nega, ci mai degrabă de a revigora acest proces de amplificare hermeneutică până când „coordonatele lecturii sunt ferm stabilite [şi] o lume coerentă, plauzibilă emerge" (p. 119).

În propria sa analiză la Proust, Wimmers trece repede de la exemple de „narare disonantă" şi „versiuni negative de lectură" la o perspectivă constructivă asupra intenţiilor lui Proust, „proiectate să arate cum ficţiunea artei şi literaturii pun în mişcare un proces al lecturii creativ, şi nu distructiv. Deşi naratorul lui Proust dă şi el câteva exemple de cum să nu citim, accentul cade pe latura pozitivă pe măsură ce urmăm înaintarea protagonistului de la lecturi simpliste la lecturi şi relecturi interpretative atente, ce conduc în cele din urmă la autoexplorare şi creaţie artistică" (p. 89). Cititorii lui Proust sunt astfel „supuşi unei ucenicii riguroase în lectură" (p. 119), unei explorări multistratificate a lecturilor parţiale, naive din care emerge în final un „tip de lectură corectivă, superioară".

Acţionând din perspectiva unor exemple similare de disonanţă narativă şi hermeneutică din Proust, Paul de Man (citat de Wimmers) formulează o „alegorie a lecturii" total diferită:

> Totul în acest roman semnifică ceva diferit de ceea ce reprezintă, fie că e dragostea, conştiinţa, politica, arta, sodomia sau gastronomia: întotdeauna altceva este intenţionat. Se poate demonstra că termenul cel mai adecvat pentru a desemna acest

Scanned with OKEN Scanner

„altceva" este Lectura. Dar în acelaşi timp trebuie să „înţelegem" că acest cuvânt ne blochează accesul, o dată pentru totdeauna, la un înţeles care totuşi nu încetează niciodată să ne someze să îl înţelegem. (*Allegories of Reading*, p. 77.)

Pe de altă parte, abordarea lui Wimmers „stă de veghe nu numai împotriva unor lecturi unilaterale, dar şi împotriva proliferării infinite a înţelesului. În timp ce, asemeni deconstructiviştilor, sunt atentă atât la structurile textului, cât şi la structurile lecturii, interesul meu este modul în care înţelesul este construit – şi nu amânat sau obstrucţionat – prin convergenţa cadrelor referenţiale particulare care acţionează într-un context dat de lectură" (p. 162). Starea de conflict, de exemplu cea dintre „răspunsurile cititorului faţă de text... şi un accent axat pe text, pe structurile textului", este recunoscut, însă nu îndeajuns exploatat. Cititorul din modelul lui Wimmers are puţine oportunităţi de a contesta cadrele referenţiale şi modalităţile de lectură implicită activate de către text. El este condus prin lecturile exemplare ale lui Wimmers înspre o recunoaştere treptată şi o acceptare a cadrelor interpretative care autorizează „implicarea [lui] în lume" (p. 101). Poetica lecturii a lui Wimmers lărgeşte „spaţiul interpretativ dintre text şi cititor", încorporând în el atât „interpretarea textului [cât] şi interpretarea sinelui" (p. 154), analiza semiotică şi explorarea culturală (p. 154), dar prin acelaşi gest îl închide parţial, întorcându-ne către hermeneutica textuală.

Stories of Reading (1989) a lui Michael Steig valorizează de asemenea „procesul de construcţie în lectură, inclusiv construcţia unui autor conceptualizat" (p. 31). Dar interesul lui major este pentru procesul lecturii performat de cititori reali, asemeni lui şi studenţilor lui. Despărţindu-se de o teorie radicală a răspunsului subiectiv de lectură, Steig încearcă să negocieze o cale de mijloc între „modalităţi intersubiective de producere a sensului întemeiate pe presupoziţii împărtăşite *anterior* de un grup particular – fie membrii unui seminar de literatură, fie criticii recunoscuţi" şi „modalităţi personale de înţelegere a textelor literare întemeiate pe experienţa individuală" (p. XIII). Probleme de receptare (reacţiile constituite istoric ale grupurilor

Scanned with OKEN Scanner

interpretative) sunt de asemenea aduse în discuţie, dar în principal pentru a sprijini „povestiri ale lecturii“ personale.

Mai bine accentuată decât în alte modele ale receptării este interdependenţa *răspunsului* şi a *interpretării* sau a *construcţiei* semantice (o convingere că „într-o mare măsură cititorii «chiar construiesc înţelesuri»“) şi *înţelegere* („o credinţă în nevoia mea şi a altor cititori de a înţelege operele literare ca altul decât noi înşine“ – p. XI). Steig adoptă un concept elastic de „înţelegere literară“ care încă „se referă la o relaţie interioară cu un text“, dar în acelaşi timp concepe această relaţie ca supusă schimbării în confruntarea cu înţelegerile altor cititori. „Înţelegerea... este o condiţie temporară de satisfacţie la care se ajunge în mod subiectiv şi, în sensul dialectic al cuvântului, intersubiectiv. Nu este direct legată de «înţeles» în sensul îngust“ (p. XIII, XIV). Amendând tendinţa antitextualistă a teoriei răspunsului de lectură, Steig postulează în acelaşi timp textul ca existând „simultan în experienţa lecturii şi în propriul său context biografic şi istoric. Şi astfel, obiectul construit estetic poate fi conceput drept o constelaţie a înţelesurilor proiectate pe diferite axe, incluzând atât exprimarea de către autor a ideilor, sentimentelor şi fanteziilor sale, a valorilor sale în legătură cu cele predominante în epoca sa, cât şi răspunsul cititorului la, şi asociaţiile cu ceea ce am numit rostire şi reprezentare“ (p. 83).

Cel puţin din punct de vedere teoretic, abordarea lui Steig reuşeşte să lege din nou răspunsul de o perspectivă sociosemiotică mai largă, accentuând „valoarea cognitivă“ a experienţei textuale mai degrabă decât variabilitatea răspunsurilor sau „regresul infinit al interpretării“. Interpretarea devine în perspectiva sa psihologic-cognitivă un proces al descoperirii şi conceptualizării semiotice care „cel puţin temporar răspunde perplexităţii noastre şi calmează anxietăţile noastre în legătură cu un text“ (p. 31). Pentru Steig, a interpreta înseamnă „a explica o anumită structură semantică sau semiotică al cărei înţeles este sub semnul întrebării, chiar dacă întrebarea se referă doar la cum să gândim despre el. Este o sarcină pragmatică motivată la un nivel psihosomatic primar de curiozitatea şi anxietatea create de incertitudine“ (p. 17). Deşi atent să nu fetişizeze ideea constrângerilor textuale, Steig salvează perspectiva autorului ca pe un fel de „substitut pentru toate tipurile de material extrinsec, fie el

Scanned with OKEN Scanner

factual sau conceptualizat" (p. 21). „Cunoaşterea" pe care cititorul o are despre un autor îi modelează răspunsul[70], fără a-l constrânge în mod necesar din punct de vedere ideologic.

În practică, abordarea psihologic-semiotică a lui Steig este parţial compromisă de o atenţie excesivă la „înţelesurile ascunse sau evazive", mai ales de tip afectiv. Demersul analitic iniţiat ca un compromis între receptare şi semiotică, demonstrând „valoarea unei metode care tratează subiectivul şi comunicarea răspunsului şi a asociaţiilor drept căi spre «înţelegerea» unui text" (p. 220), este deturnat către o vânătoare hermeneutică a motivelor *ascunse,* de tip inconştient sau autobiografic. Analizele lui Steig sondează adesea aria misterioasă a „neintenţionalităţii intenţionale", atribuind înţelesuri „inconştiente", afective romanelor de secol XIX („calambururi sexuale, *pattern*-uri oedipiene ale dorinţei, agresiunii şi ale sentimentelor de vinovăţie ori ale contradicţiilor între înţelesul aparent didactic şi înţelesul realizat dramatic", p. 37). Chiar şi astfel de subiecte „extrinseci", ca influenţa literară şi referinţele intertextuale, sunt apropriate în sprijinul unei versiuni de „psihologie de adâncime" aplicată autorilor sau personajelor (p. 186–92). Această abordare privilegiază aspectul diegetic al naraţiunilor (lumea ficţională abstrasă din text) în detrimentul celui discursiv, pe cel hermeneutic în detrimentul celui retoric, tratând operele ca rostiri simbolice ale conflictelor interne şi ale fanteziilor culturale reprimate şi atribuind răspunsurilor studenţilor motive latente similare.[71] Pretenţia lui Steig că răspunsurile bazate pe asociaţie şi sondare de sine „au puterea de a produce pentru alţii un întreg flux de posibilităţi în lectură" (p. 137) nu este în întregime susţinută de lucrările discutate. După cum singur recunoaşte, aceste răspunsuri desfăşoară adesea o poveste „nerafinat simbolică" a lecturii (p. 75) care, fără „resimbolizarea" analistului, ar rămâne un exemplu autoindulgent de „critică autobiografică".

O dinamică interesantă, nerezolvată a lecturii rezultă din acest interjoc al unei teorii psihologic-semiotice mai riguroase cu o practică mai laxă. Cartea lui Steig este infiltrată de o tensiune între două modele de receptare, unul în care textul este experimentat ca rostire, „ca [vocea şi lumea] celuilalt", celălalt permiţându-i cititorului să experimenteze textul ca reprezentând lumea şi experienţele sale proprii (p. 32). În secţiunile de înce-

Scanned with OKEN Scanner

put ale cărţii, *alteritatea* textuală este negociată şi ingerată de către cititor de-a lungul a două „continuumuri afective şi cognitive". Propria metodă de analiză a lui Steig facilitează această asimilare. Deşi conştient că obiectul său de analiză, chiar şi în răspunsuri, nu este constituit de povestiri ale vieţii reale, ci de *texte* (vezi p. 228, n. 12), Steig transcende textualitatea lor, considerându-le drept vehicule transparente pentru observaţii pătrunzătoare asupra vieţii reale şi imaginii de sine. El tratează ambele tipuri de texte, literare şi personale, ca facilitând procesul de „descoperire" şi „fixare" a înţelesului experimental. Ceea ce lipseşte acestei perspective este o analiză atentă a aspectului discursiv, a rolului pe care retorica narativă îl joacă în construirea unei structuri duale care să ofere rostirea (articularea unui „sentiment al alterităţii") deghizată în reprezentare (experimentarea lumii ficţionale drept lumea noastră). Doar câteva din răspunsurile discutate sunt în stare să performeze acea autodistanţare care să le autorizeze să considere opera literară drept un instrument retoric. Procesul de interpretare „rămâne esenţial subiectiv, chiar dacă avem un sentiment al textului ca «alteritate»" (p. 156). Dar în timp ce cartea avansează, o contrateză începe să se contureze: „Oricât de conştient este un critic că interpretările sunt construite şi că natura lor depinde foarte mult de presupoziţiile, experienţele, lecturile anterioare şi personalitatea pe care le proiectează asupra textului, obiectele interpretării vor fi într-o anumită măsură experimentate ca un celălalt, ca separate de sine însuşi" (p. 30). Propria analiză a lui Steig se focalizează tot mai mult pe această alteritate textuală sau pe contexte socioculturale mai largi care suprapun, ca într-un *palimpsest* interpretativ, „o conştienţă a criticii, informaţia biografică şi... experienţele celorlalţi cititori" (p. 108). Ultimele capitole din *Stories of Reading* dezbat aspectele conflictuale ale lecturii (cum fac faţă cititorii indeterminărilor textuale sau manipulării auctoriale/narative, cum conspiră textele împotriva cititorilor şi cum violează cititorii textele limitând potenţialul lor de semnificare printr-un „stil de lectură" personal), recurgând numai tangenţial la răspunsuri. În discuţia sa asupra operelor care eludează sau contestă conceptualizările cititorului cu răspunsurile lor „obscure", „stranii" în faţa familiarului (de la *Mansfield Park* a lui Austin la *The Turn of the Screw* şi *What Maisie Knew* ale lui

Scanned with OKEN Scanner

James) sau care manipulează diegeza cititorului prin determinări „violent" reprezentaţionale şi narative (*David Copperfield, Alice în Ţara Minunilor, Outside Over There* a lui Sendak), Steig se bazează evident pe răspunsul său cultivat, pe autorităţile critice, chiar şi pe o versiune precaută de deconstrucţie care atribuie operei înţelesuri „neintenţionate", „subversive" şi care „evită să cadă în capcana respectului pentru coerenţa intenţiilor aparente ale autorului" (p. 166). Noile „povestiri ale lecturii" accentuate în aceste capitole revizuiesc interpretările iniţiale ale lui Steig referitoare la literatura victoriană, publicate în anii '60, introducând nu numai o componentă a receptării, dar şi o critică puternică, „postfreudiană" a fanteziei lor de realism mimetic.

Totuşi Steig nu împărtăşeşte scepticismul profund al deconstructivismului faţă de figurarea narativă şi faţă de lizibilitate. Chiar şi atunci când analizează zonele de învăluire şi semnificaţie „neintenţionată" din operele de secol XIX sau omisiunile şi evaziunile răpunsurilor individuale (inclusiv ale lui), interesul său major este de a extrage din ele, printr-o combinare a psihologiei de adâncime cu instrumentele critice convenţionale, o „povestire a lecturii". Propria sa poveste „postfreudiană" a lecturii constă în „«descoper[irea]» anumitor tipuri de înţeles şi ignor[area] altora, căutând modalităţi de a ridiculiza înţelesurile propoziţionale manifeste prin valorizarea elementelor din text pe care le consider că acţionează contrar înţelesului didactic sau «mesajului»" (p. 157). Deşi conştient de natura problematică a acestei naraţiuni interpretative, „trecută, selectivă, privată, supusă distorsiunilor memoriei şi imposibil de verbalizat complet" (p. 108), Steig o consideră utilă în descrierea unei experienţe incipiente cum e lectura. Reconstrucţiile narative de acest tip ar putea fi „inadecvate pentru comunicarea bogăţiei experienţei de lectură a literaturii imaginative" (p. 36), însă ele sunt preferate de Steig în locul „ateismului cognitiv" al deconstructivismului şi teoriilor radicale ale răspunsului de lectură.

Teoriile receptării, mai ales în versiunile lor resocializate, au reuşit să dezvăluie mare parte din ceea ce este în joc în interpretare, activităţile noastre în calitate de cititori şi producători de discurs. Ele au analizat de asemenea îndeaproape forţele şi convenţiile culturale ce modelează procesul lecturii. Totuşi, „povestirile lecturii" avansate de ele nu au fost întotdeauna îndeajuns

Scanned with OKEN Scanner

de conflictuale şi exploratoare de sine, oprindu-se înainte de a analiza actele de dominare şi apropriere pe care cititorii, asemeni autorilor, le performează. Cadrele referenţiale, motivaţiile intersubiective şi convenţiile interpretative analizate de aceste teorii nu sunt întotdeauna raportate la factorii socioculturali şi instituţionali mai globali care le sprijină. Un studiu cu adevărat sociocultural al interpretării ne atrage atenţia că lectura „nu are loc într-un vacuum social independent de presiunile economice şi politice. Factorii economici determină, de exemplu, disponibilitatea cărţilor şi a circumstanţelor materialelor în care acestea sunt citite, structurile politice condiţionează motivele pentru şi efectele lecturii, iar presiunile sociale mai mari (de clasă, gen ş.a.m.d.) influenţează interesul şi gustul literar al audienţei“[72].

În următoarele trei capitole voi supune examinării povestirile alternative ale lecturii ce se întemeiază pe „modele de contact“ retorice şi socioculturale mai puternice: fie că recurg la o perspectivă bahtiniană sau foucauldiană a integrării şi transformării interdiscursive (semiotica culturală), sau la noţiuni radicale ale „alterităţii“ care ridică „un obstacol insurmontabil în calea oricărei lecturi sau înţelegeri“[73] (ca în deconstructivism şi în critica feministă), aceste abordări recuperează şi în acelaşi timp interoghează acel „spaţiu intermediar“ dintre texte şi sine, retorică şi gramatică, politică şi semiotică. Aceste modele poststructuraliste de lectură subliniază natura scindată, ireconciliabilă a interpretării, rolul ei în generarea *alterităţii* în discurs.

Scanned with OKEN Scanner

Note

1. Elizabeth Freund, *The Return of the Reader: Reader-Response Criticism*, Methuen, Londra şi New York, 1987, p. 10.
2. William V. Spanos, „The Detective and the Boundary: Some Notes on the Postmodern Literary Imagination", în *Repetitions: Postmodern Literature and Its Occasions*, Louisiana University Press, Baton Rouge şi Londra, 1987, p. 21, 16.
3. Hartman, *Criticism in the Wilderness*, p. 161.
4. René Wellek şi Austen Warren scriau, în mod caracteristic, în influenta lor *Theory of Literature* (1949): „Chiar dacă noţiunea de «lectură» ar fi folosită într-un sens suficient de larg pentru a include înţelegerea critică şi sensibilitatea, arta lecturii rămâne un obiectiv doar pentru cultivarea personală a cititorului. Ca atare ea este cât se poate de recomandabilă şi constituie baza unei întinse culturi literare. Arta lecturii nu poate însă înlocui noţiunea de «cercetare literară» concepută ca o tradiţie suprapersonală". *Theory of Literature*, Cape, Londra, 1956, p. 7–8. (Versiunea românească în René Wellek şi Austen Warren, *Teoria literaturii*, trad. Rodica Tiniş, Editura pentru Literatură Universală, Bucureşti, 1967, p. 42. În text, am preferat în locul termenului de „cercetare" pe cel de „erudiţie" (*scholarship*), deoarece primul are, din punctul de vedere al intensităţii, o semnificaţie mai restrânsă [n. tr.].)
5. W. K. Wimsatt, *The Verbal Icon: Studies in the Meaning of Poetry*, University of Kentucky Press, Lexington, 1967; publicată pentru prima dată în 1954, p. 34.
6. Elizabeth Freund comentează: „Poemul însuşi, apoteotizat drept cauză primă a tuturor înţelesurilor şi emoţiilor, guvernează ierarhia. Supus dominaţiei sale este criticul dezinteresat care per-

Scanned with OKEN Scanner

formează sarcina de a oferi o «descriere» prin aproximarea înţelesului şi medierea proprietăţilor textuale. Ultimul este umilul cititor care beneficiază pasiv de travaliul criticului. De vreme ce răspunsul, în acest aranjament despotic îngăduitor, nu reprezintă deloc o proprietate a cititorului, ci este înscris şi controlat de «poemul însuşi», cititorul nu trebuie decât să fie postulat. Postulaţi astfel, cititori şi lectură devin invizibili, tăcuţi, imperceptibili, spectrali". (*The Return of the Reader*, p. 4).

7. Acesta este modul în care M. H. Abrams reprezintă, ca într-o diagramă, „întreaga situaţie" a operei de artă în *The Mirror and the Lamp: Romantic Theory and Critical Tradition*, W. W. Norton, New York, 1953/1958, p. 6.
8. Freund, *The Return of the Reader*, p. 2.
9. Cleanth Brooks, *The Well-Wrought Urn: Studies in the Structure of Poetry*, Harcourt Brace and Co., New York, 1947, p. 194.
10. Stanley Sultan, *Eliot, Joyce & Company*, Oxford University Press, Oxford, 1987, p. 227, 232. Ceea ce mă intrigă la această carte, pe lângă o privire de ansamblu reductivă care atribuie teoriei receptării şi deconstructivismului negarea absolută a referinţei şi semnificaţiei, este efortul lui Sultan de a recupera o versiune de formalism rigid: argumentând, de exemplu în lectura sa a poemului *Prufrock* al lui Eliot, că „discursului gândirii din *Prufrock* nu i se poate *atribui* un înţeles prin procesarea lui de către cititor, deoarece Eliot l-a procesat deja în poemul care îl circumscrie" (p. 240). Lectura lui Sultan reuşeşte ironic să demonstreze, de fapt, contrariul: şi anume că semnificaţia configuraţiilor „geometrice, şi nu descriptive ale lui *Prufrock*" este adjudecată de către critic prin astfel de acte interpretative (unele accentuate de către Sultan) cum ar fi atribuirea, excizia, introducerea în *pattern*-uri, articularea structurală, interpretarea actelor de vorbire. Interpretarea poemului *Prufrock* de către Sultan recunoaşte câteva din „ezitările" şi „demarcaţiile iluzorii" inerente textului lui Eliot, fără însă a lua în considerare rolul pe care actele apropriative proprii criticului îl joacă în activarea sau dezactivarea indeterminărilor textuale.
11. William Empson, *Seven Types of Ambiguity*, Peregrine, Harmondsworth, 1961/1930, p. 1. (Versiunea românească în William Empson, *Şapte tipuri de ambiguitate*, trad. Ileana Verzea, Editura Univers, Bucureşti, 1981, p. 33 [n. tr.].)
12. Vezi şi Freund, *The Return of the Reader*, p. 46–9.

Scanned with OKEN Scanner

13. I. A. Richards, *Principles of Literary Criticism*, Routledge & Kegan Paul, Londra, 1924, p. 250, 248. (*Principii ale criticii literare*, p. 239, 237 [n. tr.].)
14. Rosenblatt a indicat penru prima dată divergenţa sa faţă de utilizarea lui Richards de către Noua Critică în introducerea la *Literature as Exploration*, Appleton-Century-Crofts, New York, 1938; revizuită şi retipărită în 1968. După cum era de prevăzut, abordarea sa tranzacţională a fost eclipsată în era „intelectualismului postbelic, post-Sputnik [care] a promovat supremaţia extraordinară a Noilor Critici în universităţi şi în cercurile critice". A putut să reapară, contaminată de anumite idei ale Noii Critici, numai la sfârşitul anilor '60, când paradigma obiectivistă a fost erodată îndeajuns şi o epistemă alternativă, pluralistă era în curs de elaborare. Vezi *The Reader, the Text, the Poem: the Transactional Theory of the Literary Work*, Southern Illinois University Press, Carbondale and Edwardsville, 1978, p. XII.
15. Stanley E. Fish, Surprised by Sin: The Reader in Paradise Lost, St. Martin's, New York, 1967, p. 1.
16. Retipărit în Stanley Fish, *Is There a Text in This Class?*, p. 21–67.
17. Iser, *The Act of Reading*, p. 170–9. Tocmai aspectele operei lui Ingarden criticate de către Iser au fost transformate de Wellek şi Warren în materia primă pentru „cercetarea intrinsecă", obiectivă: „... putem face distincţie între lecturile corecte şi lecturile greşite ale unui poem, sau între înţelegerea şi deformarea normelor existente într-o operă literară, recurgând la comparaţii, la studiul diferitelor «înţelegeri» sau interpretări false ori incomplete... În noţiunea de interpretare adecvată este implicită o ierarhie a punctelor de vedere, o critică a înţelegerii normelor" (*Theory of Literature*, p. 143–4; *Teoria Literaturii*, p. 205–7).
18. Roman Ingarden, *The Cognition of the Literary Work of Art*, Northwestern University Press, Evanston, 1973, p. 12–3.
19. Wolfgang Iser, *The Implied Reader*, trad. de autor, Johns Hopkins University Press, Baltimore, 1974, p. 287.
20. Iser, „The Reading Process: a Phenomenological Approach", în *New Literary History*, 3 (1972), p. 279–80, 293.
21. Jauss, *Towards an Aesthetic of Reception*, trad. T. Bahti, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1982, p. 20.
22. Freund, *The Return of the Reader*, p. 18.
23. Stanley E. Fish, *Self-Consuming Artifacts: The Experience of Seventeenth-Century Literature*, University of California Press, Berkeley, 1972, p. 1–2.

Scanned with OKEN Scanner

24. Steven Mailloux, *Interpretive Conventions: The Reader in the Study of American Fiction*, Cornell University Press, Ithaca, 1982, p. 50.
25. Stanley Fish, „With the Compliments of the Author: Reflections on Austin and Derrida", în *Critical Inquiry*, 8/4 (vara 1982), p. 704.
26. Samuel Weber, „Caught in the Act of Reading", în *Demarcating the Disciplines: Philosophy, Literature, Art* (Glyph Textual Studies 1), ed. Samuel Weber, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1986, p. 185.
27. Wolfgang Iser, „Feigning in Fiction", în *Identity of the Literary Text*, ed. Mario J. Valdés şi Owen Miller, University of Toronto Press, Toronto, 1985, p. 221.
28. Freund, *The Return of the Reader*, p. 96.
29. Vezi şi comentariul lui Freund: „În momentul în care experienţa cititorului devine obiectul analizei, integritatea textului este ameninţată; în momentul în care textul devine centrul de interes, programul lui Fish recade într-un formalism de budoar, pentru care conceptul de cititor reprezintă doar o extensie a constrângerilor textuale sau a intenţiei auctoriale... Experienţa artefactelor autodevoratoare, contrar tuturor aşteptărilor, generează un tip de cititor foarte docil, singular, care se supune sistematic atât stratagemelor retorice, cât şi celor dialectice ale unui text aparent «dezasigurator», totuşi puternic autoritar". *The Return of the Reader*, p. 103.
30. Ruthrof, *The Reader's Construction of Narrative*, p. 42.
31. Robert C. Holub, *Reception Theory: A Critical Introduction, Methuen*, Londra, 1984, p. 99–100.
32. Stanley Fish, „Why no One's Afraid of Wolfgang Iser", în *Diacritics* 2/3 (1981), p. 3.
33. William K. Wimsatt, Jr. şi Monroe Beardsley, „The Affective Fallacy", în *Sewanee Review*, 57 (iarna 1949). Retipărit în Wimsatt, *The Verbal Icon*, p. 21.
34. Simon O. Lesser, *Fiction and the Unconsciuos*, Random House, New York, 1957; Norman N. Holland, *The Dinamics of Literary Response*, Oxford University Press, New York, 1968; Norman N. Holland, *5 Readers Reading*, Yale University Press, New Haven, 1975; David Bleich, *Readings and Feelings: An Introduction to Subjective Criticism*, NCTE, Urbana, Ill., 1975; David Bleich, *Subjective Criticism*, Johns Hopkins University Press, Baltimore, 1978.

Scanned with OKEN Scanner

35. Jonathan Culler, *Structuralist Poetics: Structuralism, Linguistics, and the Study of Literature*, Cornell University Press, Ithaca, 1975; Culler, *The Pursuit of Signs: Semiotics, Literature, Deconstruction*, Cornell University Press, Ithaca, 1981; Culler, *Framing the Sign: Criticism and Its Institutions*, University of Oklahoma Press, Norman şi Londra, 1988; Steve Mailloux, *Interpretive Conventions: The Reader in the Study of American Fiction*, Cornell University Press, Ithaca, 1982.
36. Holland, *5 Readers Reading*, p. 39. Vezi şi Louise M. Rosenblatt, „The Poem as an Event", în *College English* (noiembrie 1964), retipărit în *The Reader, the Text, the Poem*, p. 6–21.
37. René Wellek, „The New Criticism: Pro and Contra", în *Critical Inquiry*, 4 (1978), p. 623.
38. Holland, *The Dynamics of Literary Response*, W. W. Norton, New York, 1975, prima ediţie în 1968, p. 309.
39. William Ray, *Literary Meaning: From Phenomenology to Deconstruction*, Basil Blackwell, Oxford, 1984, p. 62.
40. Vezi accentul antiderrideean pe care Holland îl pune pe plenitudinea hermeneutică a lecturii în „Re-Covering «The Purloined Letter»: Reading as a Personal Transaction", în *The Reader in the Text: Essays on Audience and Interpretation*, ed. Susan R. Suleiman şi Inge Crosman, Princeton University Press, Princeton, NJ, 1980, p. 350–70.
41. Fish, „ Why no One's Afraid of Wolfgang Iser", p. 7.
42. Wolfgang Iser, „Talk Like Whales", în *Diacritics* 2/3 (1981), p. 84. Pentru o analiză pertinentă a polemicii dintre Iser şi Fish vezi Holub, *Reception Theory*, p. 101–6; Freund, *The Return of the Reader*, p. 148–51.
43. Holland, „UNITY IDENTITY TEXT SELF", în *Proceedings of the Modern Language Association*, 90 (1975), p. 815.
44. Vezi şi Mailloux, *Interpretive Conventions*, p. 45–6.
45. Georges Poulet, „Criticism and the Experience of Interiority", în *Reader-Response Criticism: From Formalism to Post-Structuralism*, ed. Jane P. Tomkins, Johns Hopkins University Press, Baltimore, 1980, p. 47.
46. Freund, *The Return of the Reader*, p. 122.
47. Holland, „Why This Is Transference, nor Am I Out of It", în *Psychoanalysis and Contemporary Thought*, 5 (1982), p. 34.
48. Vezi Bleich, *The Double Perspective: Language, Literacy and Social Relations*, Oxford University Press, New York and Oxford, 1988. Bleich lărgeşte substanţial, în această carte, orizontul

Scanned with OKEN Scanner

explorărilor sale, aducând în discuţie diferitele constrângeri instituţionale şi culturale care încadrează modelul său de „autodezvăluire pedagogică" şi negociere intersubiectivă: „Pentru mine a preda literatura înseamnă a preda şi a învăţa modul în care o operă dată poate sau nu juca un rol pentru o persoană reală situată cultural şi politic. Şi aceasta este conexiunea literaturii cu aptitudinile lingvistice şi limbajul, pe care le discut şi asupra cărora reflectez în această carte" (p. XIII).

49. Gabriele Schwab, „Reader-Response and the Aesthetic Experience of Otherness", în *Stanford Literary Review*, 1 (1986), p. 117.
50. Georges Poulet, *The Metamorphosis of the Circle*, trad. Carley Dawson şi Eliot Coleman, Johns Hopkins University Press, Baltimore, 1966, p. 308. (Versiunea românească în Georges Poulet, *Metamorfozele cercului*, trad. Irina Bădescu şi Angela Martin, Editura Univers, Bucureşti, 1987, p. 428 [n. tr.].)
51. Vezi Jacques Lacan, „The Mirror-Stage as Formative of the Function of the I as Revealed in Psychoanalytic Experience", în *Écrits: A Selection*, trad. Alan Sheridan, Tavistock, Londra, 1977, p. 2.
52. Jacques Lacan, „The Direction of the Treatment and the Principle of Its Power", în *Écrits: A Selection*, trad. Alan Sheridan, p. 233 *et passim*. Vezi şi „The Mirror-Stage as Formative of the Function of the I as Revealed in Psychoanalytic Experience", în aceeaşi colecţie.
53. Pentru o analiză pertinentă a limitelor unei teorii psihanalitice a lecturii necorectate de semiotica subiectului a lui Lacan, vezi Freund, *The Return of the Reader*, p. 114–8.
54. Sigmund Freud, „Creative Writers and Daydreaming", în *The Standard Edition of the Complete Psychological Works*, The Hogarth Press and the Institute of Psychoanalysis, Londra, 1953, IX, p. 153.
55. Cynthia Chase, „The Witty Butcher's Wife: Freud, Lacan and the Conversion of Resistance to Theory", *MLN*, 102 (1988), p. 992, 994.
56. Marshall W. Alcorn şi Mark Bracher, „Literature, Psychoanalysis and the Re-formation of the Self: A New Direction for Reader-Response Theory", *PMLA*, 101/3 (1985), p. 342–54.
57. Peter Brooks, *Reading for the Plot*, p. 320–1.

Scanned with OKEN Scanner

58. Peter Brooks, *The Melodramatic Imagination: Balzac, Henry James, Melodrama, and the Mode of Excess*, Yale University Press, New Haven, 1976, p. 171.
59. Din contră, studiul timpuriu al lui James R. Squire asupra *The Response of Adolescents While Reading Four Short Stories*, NCTE, Urbana, 1964, folosise deja cele mai multe dintre aceste categorii pentru a clasifica răspunsurile studenţilor. Dar această abordare statistică şi taxonomică are puţine de spus despre condiţiile specifice şi efectele retorice ale acestor forme de articulare.
60. Schwab, „Reader-Response and the Aesthetic Experience of Otherness", p. 120.
61. David Bleich, „Teleology and Taxonomy in Critical Explanation", în *Theories of Reading, Looking and Listening*, ed. Harry R. Garvin, Bucknell University Press, Lewisburg, 1981, p. 116.
62. Culler, *Structuralist Poetics*, p. 258.
63. Roland Barthes, *Sade, Fourier, Loyola*, Seuil, Paris, 1971, p. 12. Citat în Inge Crossman Wimmers, *Poetics of Reading*, p. 129.
64. Jonathan Culler, „Phenomenology and Structuralism", în *The Human Context*, 5 (1973), p. 37–8.
65. Vezi mai ales *Framing the Sign: Criticism and Its Institutions*, University of Oklahoma Press, Norman şi Londra, 1988.
66. Stanley Fish, „How to Do Things with Austin and Searle: Speech Act Theory and Literary Criticism", în *MLN* 91 (1976), p. 1022. Retipărit în *Is There a Text in This Class?*, p. 243. (Versiunea românească în Stanley Fish, *Ce se face cu Austin şi Searle: teoria actelor de vorbire şi critica literară*, trad. Ionel Pop, în *Poetica americană. Orientări actuale, studii critice*, antologie, note şi bibliografie de Mircea Borcilă şi Richard McLain, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1981, p. 250 [n. tr.].)
67. Pentru o abordare similară, vezi Ray, *Literary Meaning*, p. 166–8.
68. Freund, *The Return of the Reader*, p. 105.
69. Wimmers, *Poetics of Reading*, p. 155.
70. Steig este de acord cu Frank Cioffi că răspunsul cititorului este afectat de cât de mult ştie despre contexul şi intenţia autorului: „Un răspuns al cititorului la o operă va varia în funcţie de ceea ce el *ştie*; unul din lucrurile pe care le ştie şi în funcţie de care răspunsurile vor varia este ceea ce are autorul în minte sau ceea ce a intenţionat". Frank Cioffi, „Intention and Interpretation in Criticism", în *On Literary Intention*, ed. David Newton-de Molina, Edinburgh University Press, Edinburgh, 1976, p. 63.

Scanned with OKEN Scanner

71. Iată un exemplu caracteristic în acest sens: „Mi se pare că Marian, care a trebuit să obţină permisiunea mea specială pentru a asista la cursul meu supraaglomerat, era atât de dornică să asiste datorită «spectrului» prietenului ei din copilărie, Ted, care nu fusese încă lăsat să se odihnească în mintea ei şi, deşi se temea într-o anume măsură să îşi exploreze trecutul, se simţea obligată să meargă până la capăt. Mă îndoiesc că era motivată de sentimentul că mai bine ar fi urmat lucrarea mea ca model, deşi lucrarea mea, printre altele ar fi putut contribui la deschiderea unui drum pentru ea“ (p. 227–8, n. 3). Acesta este urmat de încă o notă anunţând rolul „terapeutic“, autoedificator al receptării: „După doi ani de la audierea cursului meu, Marian mi-a mărturisit că relaţia ei cu Ted a obsedat-o ani de-a rândul…, dar că după ce şi-a scris lucrarea de seminar, a simţit o imensă uşurare, mai degrabă decât o accentuare a vinii – spectrul, ca să spun aşa, dispăruse şi acum rareori se mai gândeşte la Ted“ (p. 228, n. 7).
72. Mailloux, *Interpretive Conventions*, p. 41.
73. De Man, *Allegories of Reading*, p. 131.

Scanned with OKEN Scanner

III

FIGURA CATAHREZEI ŞI SCENARIUL ILIZIBILITĂŢII ÎN DECONSTRUCTIVISM

Catahreza este numele acelei tehnici prin care James face uz de toate detaliile realiste ale tehnicii lui ca romancier pentru a numi într-o figură, printr-un transfer violent, forţat şi abuziv, un altceva care nu are un nume literar şi, prin urmare, din perspectiva convenţiei referenţialităţii pe care istorisirea ca roman realist o acceptă, o existenţă.

J. Hillis Miller, „The Figure in the Carpet“ *(p. 111)*

Diferenţa pe care o face lectura este, la modul cel mai general, scriitura. Lucrarea gândirii, „travaliul psihologic“... este greu de imaginat în absenţa scriiturii. Anumiţi poeţi, ca Mallarmé, caută chiar un tip de scriitură care ar pune capăt lecturii ca voiaj sau ca simplă reflecţie asupra unui fapt anterior şi exotic.

Geoffrey Hartman, „Understanding Criticism“ *(p. 149)*

1. „*DIFERENŢA* PE CARE O FACE LECTURA“

În scenariul polarizat al criticii contemporane, deconstructivismul a jucat intenţionat rolul de adversar şi dezintegra-

Scanned with OKEN Scanner

tor al erudiţiei tradiţionale, atacând noţiunea de înţeles fix şi determinabil şi autoritatea oricărui sistem particular al lecturii alimentate, după Jacques Derrida, de o „dorinţă... puternică, sistematică şi de nestăvilit pentru un asemenea semnificat“[1]. Anumite afirmaţii deconstructiviste, mai ales atunci când sunt scoase din contextul lor calificant, au contribuit la concepţia greşită că teoria poststructuralistă se opune lecturii disciplinate, „atente“, obstrucţionând procesul interpretării chiar înainte ca acesta să aibă şansa de a articula ceva: „Hermeneutica modernă... este de fapt o hermeneutică negativă. Vechii sale funcţii de a salva textul, de a-l lega încă o dată de activitatea minţii, i se suprapune una nouă de a interoga, printr-un demers parodic sau ludic, marile teorii ce pretind că ar fi depăşit trecutul, nefiinţa, falsul. Nu există nici o Ştiinţă Divină sau Dialectică ce ne poate ajuta să purificăm în întregime istoria, să pronunţăm în decursul vieţii noastre o ultimă judecată despre ea“[2]. Pentru criticii formaţi în cultul rigurozităţii analitice, o asemenea accentuare a ludicului, fie benign parodică, fie radical autoironică, ameninţă să mutileze cercetarea şi face loc unei ezitări critice autoindulgente. Hartman a sugerat în alt context că logica dezarticulatoare a deconstructivismului „dezvăluie contradicţii şi ezitări, şi astfel, făcând ficţiunea mai puţin lizibilă, o face interpretabilă. Fluenţa cititorului este afectată de o anume ezitare: răspunsul criticului devine deliberat ezitant“[3]. Textul însuşi încurajează această „ezitare critică“ prin întemeierea sa „scandaloasă“ pe substituţii figurale şi autocontradicţii. În formularea bine-cunoscută a lui De Man, toate textele sunt figurale, iar întreaga critică o alegorie a *ilizibilităţii*:

> Paradigma tuturor textelor constă într-o figură (sau un sistem de figuri) şi deconstrucţia acestora. Dar de vreme ce acest model nu poate fi închis printr-o lectură finală, el generează, la rândul său, o suprapunere figurală suplimentară care narează ilizibilitatea naraţiunii anterioare. Distincte de naraţiunile deconstructiviste primare centrate pe figuri şi, în cele din urmă, întotdeauna pe metaforă, asemenea naraţiuni pot fi numite *alegorii* de grad secund (terţ). (*Allegories of Reading*, p. 205.)

Scanned with OKEN Scanner

Şi totuşi, în timp ce proclamă „alteritatea absolută" a figurilor textuale, deconstructructivismul face din ilizibilitatea lor focarul unei minuţioase analize retorice. Lectura (şi lectura de sine) devine de fapt axa în jurul căreia se organizează întregul proiect deconstructivist – însă o lectură „teoretică" ce problematizează articularea textuală, aducând în prim-plan tensiunile dintre semn şi referent, figură şi înţeles, retorică şi gramatică. Din această perspectivă, deconstructivismul continuă şi, în acelaşi timp, subminează o „lectură aplicată", formalistă, care derivă înţelesul din proprietăţile structurale ale unui text. Lectura sa retoric-ironică pune sub semnul întrebării continuitatea dintre structurile „gramaticale" şi intenţiile retorice, subliniind o dinamică scindată, nesfârşită a semnificaţiei. Deconstructivismul joacă de asemenea un rol revizionist, mediator între critica receptării, care întemeiază lectura pe experienţele sinelui subiectiv, şi semiologie, care schiţează convenţiile interpretative şi codurile gramaticale; obiectivul său principal este de a recupera acea „alteritate" neglijată, *limbajul* structurant ca un mediu nontransparent, diferit de sine ce creează un surplus incontrolabil de înţeles pe măsură ce articulează textul şi sinele cititor. Dintr-o perspectivă deconstructivistă, hermeneutica clasică sau recentele ei revizuiri structuraliste şi fenomenologice sunt toate maniere de „«nonlectură» în măsura în care oferă o metodă confortabilă de a face faţă problemelor înţelegerii textuale, probleme care altfel ar complica legătura dintre logică, gramatică şi metoda însăşi"[4]. Din contră, deconstructivismul îşi propune să fie un mod radical, polemic de lectură atât a textelor, cât şi a altor lecturi. Rolul său este de a demasca forţele retorice ale unui text, supremaţia sa figurală problematică, dar şi de a expune, repetând în propriul său discurs, efortul textului de a transcende diferenţa şi de a delimita înţelesul prin graniţe sigure. „Scrierile deconstructiviste vor încerca să pună sub semnul întrebării orice ar putea părea o concluzie pozitivă şi vor încerca să facă din propriile puncte terminus puncte în mod clar scindate, paradoxale, arbitrare sau indeterminate"[5]. Eficacitatea deconstrucţiei ca strategie de lectură este fondată pe reconstituirea acelor acte discursive prin care un text încearcă să controleze înţelesul, punând în evidenţă dependenţa lor de structurile tropilor şi de substituţiile figurale care înfrâng dorinţa autorului de închidere. Astfel,

Scanned with OKEN Scanner

deconstrucţia urmăreşte şi, în acelaşi timp, subminează o lectură sistematică, aducând-o în punctul în care pretenţiile sale totalitare sunt anulate de propria sa dialectică a articulării. Reasertând energia diferenţială a limbajului, „excesul de înţeles cu privire la orice concept singular", deconstrucţia devine „o armă împotriva exproprierii interpretative: ea anulează pretenţiile posesoriale ale instituţiei [interpretării] – şi ale acelora a căror putere este investită în instituţie – arătând că actul prin care am putea controla înţelesul este el însuşi incontrolabil. În acest sens, nihilismul devine o forţă *pozitivă* a dislocării, nu diferită de lectura paradoxală a lui Barthes"[6].

Ca strategie de lectură, în principal, interesată în expunerea modelelor tradiţionale şi a habitudinilor de interpretare, deconstructivismul s-a inspirat dintr-o hermeneutică radicală de tipul celei a lui Jacques Derrida, „singurul teoretician francez care *citeşte* cu adevărat textele, în înţelesul teoretic deplin al termenului"[7]. Derrida a reuşit, în opinia lui De Man, să reangajeze problematica filozofiei în procesul interpretării, însă nu în scopul de a eluda lectura prin abstractizări, ci mai degrabă de a reda „complexităţilor lecturii demnitatea unei interogaţii filozofice... Aceasta înseamnă că opera lui Derrida este unul din locurile în care se decide posibilitatea viitoare a criticii literare"[8]. Deşi nu constituie o metodă a „interpretării textuale" sau o „tehnică" critică în sine, discursul continuu al lui Derrida pe marginea suprimării jocului diferenţial al *scriiturii* în tradiţia logocentrică, de la Platon la Saussure, Husserl şi Heidegger, recuperează un spaţiu pentru o „practică vigilentă" a relecturii/rescrierii ce caută petele oarbe ale textelor tradiţionale, forţa lor „diseminatoare". Înţelesul nu este localizat în structurile date ale textului, ci în interjocul nelimitat al diferitelor articulări, incluzând propriul discurs al criticului. Lecturile „prudente, diferenţiate, lente, stratificate"[9] ale lui Derrida subliniază diferenţele de retorică, gen, structură, semnificaţie, înscriind interpretarea într-un „spaţiu heterologic", intertextual care debutează într-un text dat ce „pare deja să anticipeze lectura generată" şi continuă în „«subiectivitatea» cititorului [ce] se descoperă funcţionând asemeni unui text, adică asemeni cuiva a cărui conştienţă trează faţă de înţeles şi dorinţă este doar un aspect al unui complex sistem inconştient de semnificare"[10]. A citi în această perspectivă în-

Scanned with OKEN Scanner

seamnă a activa o „logică a suplementarității", a permite textului să-şi pună în scris dubla mişcare a identității şi diferenței, figuralul său „joc al învăluirii şi dezvăluirii"[11].

Energia diseminatoare a limbajului ce reprezintă punctul de interes major al lui Derrida previne încheierea interpretării, prelungind la infinit procesul lecturii/scrierii: fiecare text devine o rampă de lansare pentru activitatea de rescriere critică ce suplimentează şi simultan deplasează graniţele discursului originar. În loc să abolească hermeneutica fenomenologică, Derrida „o conduce spre formulările sale cele mai extreme şi radicale, o împinge până la limită... El nu îl anulează pe Husserl; îl descătuşează. Nu anulează hermeneutica; îi eliberează tendinţele cele mai mai radicale"[12]. O dată cu deconstructivismul, hermeneutica „îşi pierde inocenţa", expunându-ne „fisurilor şi golurilor, textualității şi diferenței, care se infiltrează în tot ceea ce gândim, facem şi sperăm"[13]. În versiunea derrideană lectura nu este un act de „dezvăluire" hermeneutică (a unei figuri sau desen ascuns), ci mai degrabă o „dezvăluire capitală", transgresivă, „apel[ând] la o violenţă pe măsura intensității [textului]". Procesul critic debutează permiţând textului să stabilească diferite condiţii şi limite pentru diferiţi cititori numai pentru a le contesta ulterior, pentru a aduce la lumină investiţiile metafizice ce susţin astfel de distincţii ierarhice între text şi cititor, lectură şi scriitură, literatură şi nonliteratură. Un nou spaţiu textual este obţinut „printr-un fel de revărsare [*débordement*] ce şterge toate aceste limite şi diviziuni şi ne forţează să lărgim conceptul acreditat, noţiunea dominantă de «text», a ceea ce mai numesc încă din raţiuni strategice «text»"[14]. Graniţa dintre opera literară şi discursul critic devine o membrană receptoare („himen", „timpan", „pliu")[15] ce permite rezonanţelor textuale să se propage în ambele sensuri. Textul şi discursul critic, figura şi interpretarea sunt articulate printr-o „invaginare chiasmatică", reprezentată grafic în eseurile lui Derrida printr-o mişcare divizată a scrierii (coloane de text paralele, note de subsol ample ce se întind pe pagini întregi, relecturi alternative). Critica devine o refacere continuă a traseului figurilor textuale din perspective alternative, o activare a propriului potenţial diferenţial al textului. În loc să examineze „un corpus finit de scriitură, un conţinut cuprins în carte sau marginile sale", criticul participă la o reţea

Scanned with OKEN Scanner

de figurare *diferențială*, „o textură de urme referindu-se nesfârșit la altceva decât ea însăși, la alte urme diferențiale" („LIVING ON: Border Lines", p. 84).

Un bun exemplu al modului în care deconstructivismul își propune să țină seama de „încercarea imposibilă [a ficțiunii]... de a organiza neorganizabilul, de a trasa o linie secvențială desenând o figură printr-o țesătură încâlcită de exemple imagistice lineare" îl reprezintă discuția lui J. Hillis Miller pe marginea povestirii „The Figure in the Carpet" într-un eseu cu același titlu.[16] Analiza lui Miller începe predictibil de la prefața jamesiană la *Roderick Hudson,* ce meditează asupra temei figurării și a încadrării narative. Binecunoscuta metaforă jamesiană pentru viață este cea a unei canava albe, o textură de relații potențial infinite și încă nediferențiate. Aceasta funcționează asemeni „cadrului paraergonal" al lui Derrida, nici ca figură, nici ca simplu *background*, ci ca o infrastructură de relații diferențiale ce prefigurează posibilitatea multor figuri.[17] Din moment ce „relațiile nu se opresc nicăieri, problema delicată a artistului este de a desena la infinit, după o geometrie proprie, cercul în interiorul căruia ele vor *părea* în mod fericit să-și găsească o limită" (*The Art of the Novel*, p. 5). Fiecare cerc desenat, fiecare act de figurare limitează (încadrează) și simultan redeschide un spațiu infinit pentru figurări viitoare. Romancierul decorator lucrează astfel „în teroare", copleșit de „întinderea vastă a suprafeței și numărul nelimitat al diferitelor împunsături ale broderiei și [de] tendința inerentă a florilor multicolore și figurilor de a învălui și devora cât mai multe dintre micile găuri" (*The Art of the Novel*, p. 5–6). La modul ideal, acest proces de „cultivare" figurală continuă neîntrerupt până când nu mai există „nici o floare din grădină care să-i lipsească cununii mele împletite" (*The Sacred Fount*, p. 177). Practic însă, acest tip de „decorare" figurală nu poate fi niciodată terminat. După cum explică Miller, fiecare figură activează un câmp de *relații* infinite: ea există doar ca o textură de „linii ce pot fi desenate între aceasta și alte lucruri, alte figuri" („The Figure in the Carpet", p. 109).

Un critic constructivist ar găsi această nelimitare figurală amenințătoare și ar propune să anuleze forța sa disruptivă printr-o lectură aplecată asupra intrigii, de exemplu: „Numărul imens de astfel de relații trebuie să fie controlat prin intrigă, care

Scanned with OKEN Scanner

de dragul unei acţiuni semnificative trebuie să sacrifice unele dintre ele. Altfel, James se va găsi în situaţia lui Milly, pentru care, în momentul în care se constituie un tablou anume, relaţiile par să «nu se oprească nicăieri» şi sunt o chestiune de scufundare pasivă. Printr-un imperativ emoţional şi moral, James se opune pasivităţii şi arată cum personajele operei sale mai târzii fac acelaşi lucru pentru propriile lor vieţi şi pentru ceilalţi"[18]. Din contră, Miller întoarce această „criză atroce" a nelimitării în propriul său avantaj, proiectând drama unei supremaţii apuse în care atât James, cât şi textul său, rezistă, într-o anumită măsură, „procesului presant al selecţiei şi comparaţiei, al supunerii şi sacrificiului" (*The Art of the Novel*, p. 6). În lectura deconstructivistă a lui Miller, „desenul din covor" jamesian repetă paradoxul metafizic al *logos*-ului creativ cu „subversivul său anaglif întotdeauna prezent, «ideea» că nu există nici o idee, ideea că figura dincolo de suprafaţă este o fantasmă generată de jocul elementelor figurative superficiale şi vizibile" („The Figure in the Carpet", p. 110). Povestirea lui James generează o serie de indicii tragi-comice ce îl înşală pe cititor cu promisiunea unui „adevăr" viu, atotexplicativ. Dar aceste indicii sunt întotdeauna deja figurale, substituind serii de metafore şi catahreze (nume improprii) pentru misterioasa *comoară îngropată* a povestirii: un „desen din covor", o „figură [ce] ar încăpea într-o literă", „cea mai fină şi deplină intenţie a sorţii", un „punct minuscul", „un truc inofensiv", „organul vieţii", „o pasăre în colivie, o momeală într-un cârlig, o bucăţică de brânză într-o cursă de şoareci" (*FIC*, p. 286–7, 288, 299). O logică a diferenţierii şi a suplementarităţii, mai degrabă decât una a identităţii, susţine aceste lanţuri de substituţii figurale. Într-un limbaj caracteristic deconstructivist, aceasta este o logică a lui „atât/cât şi, şi în acelaşi timp a imposibilităţii logice de a avea atât/cât şi": „Desenul din covor reprezintă *pattern*-ul vizibil, totalizator al operei lui Vereker care ar trebui să-i sară criticului în ochi. În acelaşi timp este în mod necesar ascuns, întrucât ceea ce se vede e doar semnul, semnătura sau urma acestuia, desenul rămânând întotdeauna absent. Pe scurt, desenul este tocmai o figură, o substituţie" (p. 111, 114).

Propriul argument al lui Miller este contaminat de aceeaşi logică paradoxală. Pe de o parte, Miller pare să postuleze o

Scanned with OKEN Scanner

figură textuală perceptibilă, o schiță ce emerge din retrasarea (în cuvintele lui James) a „legăturii reciproce dintre anumite figuri și lucruri". Pe de altă parte, el contestă localizarea de către Iser a „desenului" jamesian la nivelul detaliilor de suprafață, insistând că figura nu este numai nelocalizabilă, dar și „nonexistentă, o proiecție fantomatică" (p. 112, n. 4). Dialectica sa critică este astfel animată de o tensiune între prezență și absență (figuri spectrale și efecte retorice imediate, energii textuale „ascunse" și revelarea/deconstrucția lor), cu cele două laturi „legate inextricabil, una presupunând-o pe cealaltă, asemeni gazdei și parazitului"[19]. Două concepte ale figurării emerg din această tensiune: una înscrie în întregime relațiile figurale (și deconstrucția lor) în cadrul textului care își epuizează propria interpretare pentru cititor. Cealaltă situează într-un mod mai difuz procesul de figurare diferențială în cadrul limbajului (inclusiv cel al criticului), „inexorabil înscris în cuvintele pe care trebuie să le folosim dacă vrem totuși să vorbim"[20]. Pentru Miller, interpretarea urmează de asemenea două căi alternative: una reface procesul de autointerpretare (autodeconstrucție) al textului, cealaltă subminează mai radical eforturile textului (și ale interpretării înseși) de atingere a măiestriei figurale.

În majoritatea eseurilor lui Miller primul concept al figurării, centrat asupra textului, care expune „figuri de un tip sau altul – substituții, echivalențe, deplasări reprezentative, sinecdoce, invitații emblematice la totalizare"[21] prevalează în cele din urmă. În versiunea moderată de figurare deconstructivistă a lui Miller, infrastructura derrideană invizibilă a *urmei* (*trace*), indisociabilă de relația de „*différance*" pe care o numește, devine un „fir al Ariadnei"[22] autoevident și activ. În timp ce adaugă *pattern* după *pattern*, compromite și simultan promite o modalitate de a evada din rețeaua narativă, conturează și simultan subminează: „În absența liniei nu există nici o repetiție, însă repetiția este cea care întrerupe, suspendă sau distruge linearitatea liniei și se joacă cu logica sa simplă" („Ariadne's Thread", p. 159). Acest proces de complicare textuală îi permite chiar și ficțiunii realiste (din nou exemplificată cu Henry James) să „se submineze pe sine devenind «complexă» – înnodată, repetitivă, dublată, fragmentară, fantasmatică" („Ariadne's Thread", p. 157). Faptul că nararea, în opinia lui

Scanned with OKEN Scanner

Miller, își deconstruiește întotdeauna temeiul ar trebui să ne prevină să o transpunem într-o singură linie narativă, într-un *logos* unificat. Permițând discursului nostru critic să se infiltreze în textura textului, îi putem retrasa mai precis dinamica subversivă a figurării, putem participa la interjocul diferitelor sale fire. Dar există probleme evidente cu acest concept de retrasare critică, unele intuite de Miller: textele narative nu pot scăpa în întregime de constrângerile articulării (lineare); „frânturi de fire" supraviețuiesc în toate textele sub forma liniilor tipărite, urmărilor narative, schițelor caracteriologice, contiguității lingvistice, *mimesis*-ului. Critica nu poate repudia o dorință similară de a delimita, „separa un fragment și a-l analiza izolat", de a urma un „fir călăuzitor" spre „centrul [său] de control" chiar dacă eforturile sale nu sunt niciodată deplin satisfăcute. O lectură critică, tocmai de aceea, nu retrasează simplu textura textului, ci impune propriul său mod de articulare, propria sa linearitate reziduală rețelei de posibilități a textului. Nu există „nici o lectură inocentă, nici o lectură care să lase opera intactă"[23]. Interpretarea emerge în consecință dintr-un interjoc al modalităților de articulare, dintr-o confruntare a practicilor figurale care nu au renunțat la dorința de a controla, de a-și impune supremația asupra înțelesului.

După cum notează și William Cain, Miller nu recunoaște niciodată pe deplin rolul pe care controlul critic îl joacă în deconstructivism[24] sau măsura în care propriile sale interpretări se supun forței „logocentrice, monologice" a motorului paradoxal al ficțiunii, adică „liniei". Critica lui Miller constă de obicei în „efortul neconstrâns" însă „răbdător, de a urma un anumit fir atât de departe și de adânc în labirintul textului, cât va merge acesta. Un asemenea efort de interpretare nu este «deconstrucția» unui roman dat, ci mai degrabă descoperirea modalității în care se deconstruiește pe sine în procesul de construire a rețelei narării" („Ariadne's Thread", p. 162). Această strategie adaptează lectura la mișcarea „heterologică" a textului, dar nu este atât de accidentală și neconstrângătoare pe cât pare. În timp ce pășește pe „una sau alta dintre urmele din povestire", scurtcircuitează dinamica nesfârșită a figurării, impunând propriul „*pattern* [al criticului] prin anumite modalități de intersectare a unui semn cu cele care vin după sau înainte" (*Fiction and Repetition*, p. 144).

Scanned with OKEN Scanner

Analiza făcută de Miller povestirii „The Figure in the Carpet", de exemplu, construieşte un „fir călăuzitor" ferm ce traversează povestirea lui James rezumată ulterior într-o schemă autodeconstructivă, antimimetică. Teza lui Miller se sprijină pe trei ipoteze clare ce exagerează progresiv importanţa propriei interpretări: (a) că ficţiunea lui James depinde de *figura catahrezei* care recurge la detaliul realist numai pentru a numi „ceva pentru care nu există nici un nume literal", ceva care scapă total referenţialităţii („The Figure in the Carpet", p. 111); (b) că această tehnică subminează în cele din urmă „pretenţiile de referinţă literală ale oricărei naraţiuni realiste, chiar şi pretenţiile de oglindire directă ridicate de povestirile aparent cele mai simple"; (c) că „această subminare face toate naraţiunile realiste «ilizibile», indecidabile, ireductibile la o interpretare inechivocă unică" (p. 111).

Naraţiunea interpretativă pe care Miller o ţese pe marginea povestirii „The Figure in the Carpet" reconstituie şi, în acelaşi timp, obstrucţionează textul, interoghează şi simultan elucidează intriga figurii „ascunse". Propunerile sale rămân contradictorii: Miller atribuie ficţiunii în general (chiar şi realismului naiv) un impuls subversiv; însă concomitent o reduce la o „linie" autodeconstructivă, la o intrigă a „ilizibilităţii". În măsura în care subminează linearitatea narării mimetice, figurile catahrezice ale lui James vor rezista chiar şi unei traduceri deconstructiviste precum aceea a lui Miller într-o linie a intrigii antireferenţiale. După cum Miller însuşi recunoaşte, practica narativă a lui James acţionează pe căi ocolite, în cea mai mare parte *mimând* „la nivel tematic şi la nivelul general al organizării sale ca text această ilizibilitate" (p. 112). Figurile sale diseminatoare, asemeni multor „frânturi de fire", îi instigă pe critici în urmărirea „interpretărilor echivoce unice", reînnoind continuu „desenul din covor". Departe de a descuraja interpretarea, povestirea lui James provoacă „multiple lecturi ambigue" ce conduc la *ilizibilitate* numai în sensul cel mai abstract şi mai teoretic. La nivelul practic al interpretării, ele sugerează *lizibilitatea nesfârşită*, „fiecare posibilitate generându-le pe celelalte într-o neobosită oscilare" (p. 112).

Atribuind această „oscilare neobosită" textului jamesian, mai degrabă decât operei diferiţilor interpreţi, Miller îşi limi-

Scanned with OKEN Scanner

tează precaut, dar îşi şi salvează pretenţia sa de ilizibilitate. Ilizibilitatea (sau lizibilitatea nesfârşită) rămâne pentru el

> un efect al retoricii jocului figurii, conceptului şi naraţiunii din operă, un efect pe care cuvintele operei îl impun cititorului, nu un rezultat al „receptării"... Ilizibilitatea este generarea de către textul însuşi a unei dorinţe de luare în posesie a *logos*-ului, în timp ce simultan textul frustrează această dorinţă, într-o torsiune a indecidabilităţii intrinsecă limbajului. Textul însuşi îl face pe cititor să creadă că ar trebui să fie în stare să articuleze ceea ce acesta semnifică, în timp ce simultan face imposibilă articularea. (p. 113)

Ca model de lectură critică, această poziţie textualistă este mult mai puţin radicală decât pare. Asemeni poziţionării fenomenologice timpurii a lui Miller care, după modelul criticii de identificare a lui Poulet, a înscris lectura în serviciul unui *cogito* auctorial şi unei noţiuni a literaturii „insensibile la orice putere care ar putea să o determine din exterior"[25], abordarea sa postructuralistă de mai târziu restrânge lectura la „un lanţ de figuri nelimitat [al textului], fără un început sau sfârşit extralingvistic"[26]. În ambele abordări, cititorului i se atribuie o sarcină a *înţelegerii*: fenomenologică, „vizând o înţelegere elaborată a întregului care nu este niciodată atinsă, dar care este presupusă ca deja existentă în orice explicaţie parţială"[27]; sau deconstructivă, „urmărind anumite fire din textura complicată" a romanului şi reconstituind jocul lor diferenţial. „Interpretările multiple, valide, însă incompatibile" ale cititorului sunt deja sugerate de către text, pe măsură ce acesta explorează alternativ diferitele „cauze explicative". „A adăuga o nouă interpretare interpretărilor propuse deja de autor înseamnă a ataşa încă o conexiune lanţului de interpretări", participând astfel la structura de lecturi supradeterminată şi totuşi indecidabilă pe care o propune romanul (*Fiction and Repetition*, p. 144).[28] Din această perspectivă, critica reprezintă o activitate de *refigurare*, retrasând liniile narative în răscrucile şi întreruperile lor inevitabile, actualizând şi experimentând diferitele modele explicative sugerate de către text.

Dar este loc, chiar şi în acest concept restrâns de lectură deconstructivă, pentru un cititor mai activ, „intervenţionist",

Scanned with OKEN Scanner

care nu doar actualizează posibilităţile deja înscrise în text, dar şi restructurează, proiectează, impune „anumite *pattern*-uri de înţeles" asupra lui.[29] Textele narative nu sunt capabile să-şi controleze propria semioză, lăsând problema interpretării în seama cititorului. Nu există nici un „desen-din-covor" preexistent, nici un „*pattern* manifest, asemeni unui model lucrat într-o carpetă, pe care ochiul criticului să-l urmărească din exterior şi să-l descrie ca formă spaţială... Criticul trebuie să pătrundă în text, să-i urmărească firele în timp ce acestea se împletesc înăuntru şi în afară, apărând şi dispărând, intersectându-se cu alte fire. În acest fel îşi adaugă ţesăturii propriul fir al interpretării ori îl secţionează pe acesta într-un fel sau altul, devenind astfel parte din textură sau schimbând-o" (*Fiction and Repetition*, p. 23). Însăşi critica lui Miller la povestirea „The Figure in the Carpet" urmăreşte o cale similară de la retrasarea retorică spre „intervenţia activă". Deşi conştient că „a pretinde că putem afirma concret «despre» ce este [povestirea] înseamnă a ceda ispitei, a apuca momeala", Miller articulează *o intrigă a textului* neechivocă în jurul temei revelaţiei logocentrice frustrate. El descrie povestirea lui James drept „o satiră diabolică a împlinirii" cu un singur personaj principal, figura sa „duplicitară" sau drept o „naraţiune alegorică foarte explicită" care îl incită pe cititor cu „falsa [sa] promisiune de satisfacere, de completare, o saturare a vidului" („The Figure in the Carpet", p. 115).

Analiza lui Miller sugerează de asemenea şi o contra-intrigă care în parte subminează intriga „puternic masculină, chiar masculin şovinistă" a figurii pe care Vereker o împărtăşeşte cu criticii lui masculini. Această contraintrigă gravitează în jurul lui Gwendolen Erme, singura scriitoare-cititoare din povestire. În primul său roman, *În adâncuri,* ea este încă îndatorată tradiţiei dominant masculine („Am luat din nou să citesc *În adâncuri*", scrie naratorul, „era un deşert în care autoarea se pierduse, dar unde, pe de altă parte, îşi săpase cu măiestrie un adăpost în nisip – o cavitate din care Corvick, cu şi mai multă artă, o scosese afară" – *FIC*, p. 298); a doua sa carte pare mai reuşită în articularea figurilor feminine alternative: „Ca o ţesătură de o obscuritate acceptabilă, era un covor cu propriul lui desen; dar figura nu era cea pe care o căutam" (*FIC*, p. 307). În *Fiction and Repetition*, Miller duce mai departe acest contrast dintre

Scanned with OKEN Scanner

hermeneutica falogocentrică masculină, interesată în dezvăluirea figurilor autorecompensatoare, şi predilecţia feminină pentru „învăluirea creativă a vidului": „[Bărbaţii] cred în existenţa, undeva, a unui înţeles suprem original sau ultim sau a unui *ur*-cuvânt sau a unei vocabule finale. Ei rămân cu încăpăţânare logocentrici, «falogocentrici», în gândirea lor, deşi această credinţă este subminată de teama că în spatele ultimului văl nu se ascunde nimic. Femeile ştiu că moartea, vidul, liniştea se insinuează dincolo de orice suprafaţă" (p. 227–8). Eseul despre „The Figure in the Carpet" scoate în evidenţă o parte a imagisticii falice asociate cu figura desfăşurată, asemeni unor fir/rază/gherghef (*istos*) mitice, între Vereker şi criticii săi sau între Corvick şi Gwendolen, însă concepe povestirea drept „alogică" sau nedecisă asupra acestui motiv. Totuşi, într-un pasaj final, Miller reformulează tema povestirii în jurul motivului *seducţiei figurale*: „Romancierul decorator, «masculin» în activitatea sa de străpungere a tuturor găurilor mici cu acul său, este «feminin» în actul său de «acoperire» a lor şi în pasivitatea răspunsului său la invitaţia suprafeţei perforate. O urmează oriunde l-ar duce" (p. 118).

Într-o dispută cu Hillis Miller pe marginea propriei sale analize a povestirii „The Figure in the Carpet" întreprinsă în *The Concept of Ambiguity*[30], Shlomith Rimmon-Kenan sugerează corect o afinitate între definiţia sa structuralistă a ambiguităţii literare drept o „conjuncţie a disjuncţiilor absolute" şi noţiunea deconstructivistă a lui Miller de ilizibilitate. În ciuda pretenţiei teoretice a lui Miller că ilizibilitatea textuală fereşte orice interpretare de atingerea unei totalităţi unificate, „descrierea pe care o face povestirii «The Figure in the Carpet» ca «mimând» sau «alegorizând» propria sa ilizibilitate furnizează tocmai această totalitate unificată pe care ilizibilitatea se presupune că o subminează"[31]. Totuşi, aş adăuga eu, naraţiunea critică a lui Miller face mai mult decât doar să tematizeze indecidabilitatea în forma unui scenariu alegoric care înlocuieşte teleologia lineară, referenţială a textului clasic cu o teleologie deconstructivistă. Organizându-şi lectura în jurul temei seducţiei logocentrice, Miller permite o articulare critică şi simultan îi atribuie acestei articulări un statut provizoriu, neîmplinit. Ilizibilitatea devine lizibilă numai printr-un proces de relegitimare textuală care

Scanned with OKEN Scanner

induce în noi o dorinţă pentru posedarea *logos*-ului, numai pentru a-l frustra „într-o torsiune a indecidabilităţii intrinsecă limbajului". În cuvinte mai simple, ilizibilitatea devine „lizibilă" când ne asumăm conştienţi riscul articulării şi al interogării simultane a articulărilor noastre.

Urmând această cale până în consecinţele sale teoretice ultime, deconstrucţia poate deveni o modalitate de lectură revizionistă, o critică a practicilor interpretative şi articulatorii. Miller se îndreaptă uneori în această direcţie: „O astfel de «deconstrucţie» pune sub semnul întrebării ideile parvenite prin tradiţie. În acelaşi timp, lectura mea ţine textul în viaţă retrăindu-l. Înaintează prin textură, o repetă încă o dată într-o formă diferită, într-o versiune a acelui tranzit prin textele moştenirii noastre cerut de Jacques Derrida"[32]. Însă spre deosebire de Derrida, Miller nu abordează întrebările socioculturale mai largi pe care o asemenea relectură a tradiţiei le poate implica. El nu găseşte utilitatea transgresării marginilor operei interpretate sau abolirii graniţelor dintre „textele literare şi alte tipuri de texte". „Instinctele" sale rămân „puternic conservante şi conservatoare", subscriind „canonului instituţionalizat al literaturii engleze şi americane" şi „concept[ului] de texte [literare] privilegiate"[33]. Tipul de „studiu retoric" pentru care pledează este o lectură atentă a textelor şi numai indirect o critică filozofică a articulării culturale. E adevărat, totuşi, că Miller îşi creditează abordarea cu capacitatea de a răsturna ierarhiile istorice, de a reciti subversiv „filiaţiile" textului: „Se pare că activitatea lecturii, dacă este îndeplinită riguros, tinde să inhibe şi chiar să facă imposibil acel tip de povestire pe care noi înşine o producem şi căruia îi dăm numele de «istorie literară»" (*Fiction and Repetition*, p. 24). În practica reală însă, acest potenţial perturbator al deconstrucţiei este redus la o „reformula[re a] alternativelor fără a le converti în unitate" (p. 230). Din acest punct de vedere, „continuă magnific[a] demonstraţie" deja iniţiată în text, „tipul [său] special de miraculos". Deznodământul său este destul de predictibil: asemeni lui James în prefaţa la *Roderick Hudson*, criticul deconstructivist se simte obligat la un moment dat să renunţe la „puterea potenţial infinită" de figurare critică, „tras[ând] linia care face posibilă naraţiunea" („The Figure in the Carpet", p. 118).

Scanned with OKEN Scanner

2. FIGURI ALEATORII ŞI ILIZIBILITATE RADICALĂ

În timp ce Miller soluţionează ilizibilitatea printr-o metodă empatică de lectură atentă ce valorizează „eterogenitatea textului, prezentarea unui grup de posibile înţelesuri care sunt sistematic interconectate, determinate de către text, însă logic incompatibile“ (*Fiction and Repetition*, p. 51), interesul constant al lui Paul de Man pentru natura materială, nontransparentă, figurală a limbajului postulează o „imposibilitate a lecturii“ ce „nu trebuie privită superficial“ (*Allegories of Reading*, p. 245). Analiza pe care o face dimensiunii performative, aleatorii a figurării ridică obstacole mai radicale în calea unei hermeneutici tradiţionale ce postulează „o funcţie transcendentală a înţelegerii, oricât de complexă, oblică, vagă ar fi… Într-o abordare hermeneutică, lectura se infiltrează în mod necesar dar, asemeni calculului din demonstraţia matematică, ea este un mijloc către un scop, un mijloc care ar trebui în cele din urmă să devină transparent şi superfluu; ţinta finală a unei lecturi hermeneutice încununate de succes este de a aboli complet lectura“ (*The Resistance to Theory*, p. 55–6). Din contră, De Man repoziţionează lectura în centrul procesului literar, dar o lectură în mod necesar violentă, dislocând structurile, subminând ierarhiile, „forţându-ne să alegem în timp ce atacă temeliile oricărei alegeri“ (*Allegories of Reading*, p. 245). Dimensiunea retorică a limbajului, creând nesfârşite tensiuni între ceea ce „spune“ şi ceea ce „face“ un text, între structurile sale figurale şi efectele sale retorice, „face loc performării a ceea ce pare doar să simuleze sau să prefigureze“ (*The Resistance to Theory*, p. 66). O dată început, procesul lecturii performative este greu de oprit, de circumscris unor limite reconfortante. Energiile sale „descătuşate“ vor răsturna ierarhiile înţelesului, vor dezvălui eforturile textului de a controla semnificaţia prin metafore integratoare ce postulează similarităţile şi anulează diferenţa. „Departe de a fi «indeterminată» sau «nihilistă»… spontaneitate capricioasă sau alegere arbitrară“, acest tip de lectură deconstructivă este condusă de o „necesitate implacabilă“, de „imperativul categoric“ al înţelegerii şi reperformării limbajului figural.[34]

Scanned with OKEN Scanner

Amendând atât o hermeneutică normativă ce ignoră lectura în favoarea „unui proces direcţionat înspre determinarea înţelesului", cât şi o hermeneutică revizuită, orientată către cititor (*Rezeptionsästhetik* a lui Jauss, semiotica structuralistă a lui Riffaterre) ce revalorizează versantul sistematic al retoricii, dar nu ia în considerare forţa diferenţială a limbajului, De Man îşi focalizează întreprinderea pe dislocarea profundă pe care textele o produc în propria lor logică poetică făcând apel la un limbaj al figurilor. Lecturile lui retorice aduc în prim-plan cu insistenţă nu numai benignul „joc al semnificanţilor", ci şi inacurateţea subversivă a figurilor ce insinuează o disparitate între performativ şi reprezentaţional, între actele de vorbire şi interpretarea lor. În loc să încerce să „le controleze puterea de a conferi, uzurpa şi sustrage semnificaţia universurilor gramaticale" (*The Resistance to Theory*, p. 45), lecturile lui De Man mai degrabă împărtăşesc această putere figurală, devenind argumente, performări retorice şi epistemologice: „Lectura este un argument (ceea ce nu este în mod necesar acelaşi lucru cu o polemică), deoarece trebuie să acţioneze împotriva a ceea ce ne-am dori să se întâmple în numele a ceea ce trebuie să se întâmple; acesta e acelaşi lucru cu a spune că o înţelegere este un eveniment epistemologic înainte de a fi o valoare etică sau estetică".[35] În opinia lui De Man, lectura critică este o replică puternică, performativă la adresa naturii figurale a textelor, producând o iluzie a totalităţii prin propriile proceduri tropologice, însă „argumentând" împotriva acestei iluzii pe măsură ce dezvăluie hiatusul dintre figură şi înţeles, articulaţii lingvistice şi efectele lor retorice în textul pe care îl interpretează. O teorie a lecturii este inevitabil „o teorie a tropilor" (*The Resistance to Theory*, p. 45), a manevrelor retorice ce postulează şi dislocă înţelesul (p. 90).

Dar dacă interpretarea critică, asemeni textelor, are la bază limbajul figural, poate ea atinge un oarecare grad de înţelegere (de sine)? Poate fi o lectură figurală coerentă, „cu un sens determinat"? Răspunsul scrupulos deconstructivist al lui De Man la aceste întrebări este negativ: „În măsura în care limbajul este figură (sau metaforă sau prozopopee), acesta nu este într-adevăr lucrul în sine, ci reprezentarea, imaginea lucrului şi astfel este tăcută, mută, aşa cum imaginile sunt mute"[36]. Această „muţenie" ameninţă nu numai semnificaţia textuală, dar şi inter-

Scanned with OKEN Scanner

pretarea critică limitată la cea mai „privată modalitate de înţelegere“ (*The Rhetoric of Romanticism*, p.81). O lectură a „retoricităţii“ textuale (care în vocabularul lui De Man defineşte o diferenţă neasimilabilă între literal şi figural, semn şi înţeles) poate duce numai la o nesfârşită „lectură greşită“ (*misreading*). În timp ce îşi îmbracă intenţiile referenţiale în limbaj figural, lectura se autosubminează, proclamă *ilizibilitatea radicală* a textului (şi a ei însăşi). Într-o dispoziţie mai sceptică, refractară, opera lui de Man denunţă „aberaţiile“ figurale şi devianţa limbajului. Drama cognitivă pe care o schiţează accentuează tropii „abuzivi“, indecidabili ai *catahrezei, prozopopeii, apostrofei* în detrimentul figurilor unificatoare ale metaforei şi simbolului.[37] După cum explică De Man, comentând un pasaj din *Preludiul* lui Wordsworth (5.10–13: „Până acum / Scriind aceste rânduri gândul mi s-a-ntors / Spre chipul rostitor al gliei şi spre ceruri / Le-am devenit discipol...“*), tropul principal al textelor poetice este o figură care „atribuie-chip“, *prozopopeea*, înţeleasă atât ca o personificare, cât şi ca o articulare retorică, „postulare[a] unei voci sau a unui chip prin intermediul limbajului“ (p. 46). „Chipul gliei şi al cerurilor“ din pasajul lui Wordsworth este „în primul rând un «chip rostitor», locul geometric al vorbirii, condiţia necesară de existenţă a limbajului articulat“ (*The Rhetoric of Romanticism*, p. 89). Această imagine retorică pare să sugereze un univers viu, metafizic saturat, dar face aceasta numai prin medierea „desfiguratoare“ a limbajului, prin intervenţia unei metafore înşelătoare. Prozopopeea este astfel o formă mai radicală de catahreză ce „ilustrează dependenţa şi conflictul dintre nume şi figură“[38], atrăgând atenţia asupra naturii lingvistice, autoreflexive a semnificaţiei. Limbajul se poate referi la experienţă numai prin intermediul semnelor care înlocuiesc obiectul fenomenal cu o figură retorică ce nu împărtăşeşte nici una dintre determinările senzoriale ale referentului său (cuvântul „floare“ nu înfloreşte şi nici nu emite parfumul unei flori naturale). Şi totuşi aceste semne arbitrare au tendinţa de a deveni antropomorfizate, de a ni se înfăţişa drept figuri sau reprezentări „naturale“. Procesul figurării, la alte cuvinte, rezidă într-o

* „Hitherto / In progress through this verse my mind hath looked / Upon the speaking face of earth and heaven / As the prime teacher...“

Scanned with OKEN Scanner

„resuscitare iluzorie a respiraţiei naturale a limbajului“ (*The Rhetoric of Romanticism*, p. 241), într-o mistificare epistemologică şi estetică ce presupune „că limbajul este un fenomen natural, organic; că structurile lingvistice există pentru a fi *percepute*, asemeni obiectelor din lumea naturală; şi că procesul de interpretare a textelor este cel mai bine înţeles în termenii derivaţi din activitatea cogniţiei sibaritice“[39]. Limbajul poetic poate produce acest efect numai prin obscurizarea propriilor procese articulatorii, prin mascarea diferenţelor dintre natural şi artificial, uman şi nonuman, prezent şi absent, literal şi figural.

Figura prosopopeii la De Man este astfel simultan apropriativă şi „halucinatorie“, pretinzând printr-un gest, care e în sine metaforic, că are puterea de a face vizibilul invizibil, de a transcende materialitatea limbajului şi de a ne purta spre „claritatea pură a semioticii“ (*The Resistance to Theory*, p. 50). O violenţă semantică, o impunere arbitrară a „autorităţii sensului şi înţelesului“ este implicată aici: „... Limbajul postulează şi limbajul semnifică (din moment ce articulează), însă limbajul nu poate postula înţelesul; poate numai să-l reitereze (sau să-l reflecte) în falsitatea sa reconfirmată... Această situare imposibilă este chiar figura, tropul, metafora asemeni unei violente... lumini, unui Apolo ucigaş“ (*The Rhetoric of Romanticism*, p. 117–18). Lectura deconstructivă însăşi împărtăşeşte „tocmai violenţa împotriva căreia este direcţionată“, permiţându-i unui act narativ „să devină un trop, o catahreză care ulterior generează... o alegorie [a lecturii]... Aceasta se întâmplă tocmai pentru că noi impunem, la rândul nostru, puterii lipsite de sens a limbajului postulator autoritatea sensului şi înţelesului“ (*The Rhetoric of Romanticism*, p. 117). Din această perspectivă, prosopopeea devine „însăşi figura cititorului şi lecturii“ (*The Resistance to Theory*, p. 45). În timp ce alte modele ale lecturii ne permit să transcendem materialitatea limbajului, confundând „realitatea lingvistică cu cea naturală“, „referinţa cu fenomenalismul“ (p. 11), De Man ne obligă să ne confruntăm cu „forţa absolută a figurării“. El ne conduce în interiorul, mai degrabă decât în afara limbajului, spre o viziune „inumană“, „adâncul fără fund, ceva în esenţă distructiv, care este însuşi limbajul“. În replică la definiţia „umanistă“, neproblematică a limbajului propusă de Meyer Abrams („prin toate aceste aspecte, limbajul nu

Scanned with OKEN Scanner

se interpune între el însuşi şi înţeles. Astfel încât înţelesurile nu sunt ceva pe care să le contrapunem limbajului, ci ceva pe care limbajul, atunci când oamenii îl folosesc, îl semnifică... Limbajul devine problematic când îl teoretizăm")[40], De Man a scos în evidenţă tensiunile dramatice şi deviaţiile lingvistice care sunt „într-un mod atât de radical incontrolabile, încât nu pot fi deloc asimilate umanului" (*The Resistance to Theory*, p. 101). Analiza critică, a insistat el, trebuie să străbată „drumul negativ al dezvăluirii unei erori, a unei pretenţii false", scrutând „adevăruri[le] negative" ale semnificării în termenii „limbajul[ui] dezumanizat al lingvisticii, mai degrabă decât ai limbajului imagisticii, tropilor, patosului, dramei" (p. 96).

În propria practică a lui De Man, acest tip de analiză „dezumanizată", nonconformistă, ce dezechilibrează noţiunile noastre naturalizate ale limbajului, subliniind faptul că „limbajul original în care suntem implicaţi este dezarticulat într-un mod ce ne provoacă o alienare specifică, o suferinţă specifică" (*The Resistance to Theory*, p. 84), este adesea susţinută de o formă de patos stoic sau subversiv.[41] În ciuda efortului lui De Man de a atinge „o postură deconstructivă sau «textualistă» totală", purificată de orice implicare a subiectului lecturii şi a „retoricii autenticităţii umane"[42], un anume „patos rezidual" subzistă chiar şi în eseurile sale de mai târziu. În cursul-eseu despre „The Task of the Translator" a lui Walter Benjamin, de exemplu, De Man radicalizează distincţia lui Benjamin dintre discursurile originale, semnificante şi cele derivative, neconcludente, descriind întregul limbaj drept alienant şi „inuman", „poate chiar fără a fi deloc construit de oameni" (*The Resistance to Theory*, p. 87). Însă prin chiar acest gest el recuperează o anume dramă pentru această „deviaţie a limbajului", accentuând „mişcarea de dezintegrare şi fragmentare", „un fel de exil permanent" în original (p. 92). El revalorizează de asemenea discursurile derivative ale lui Benjamin (critică, filozofie, traducere) ca forţe decanonizatoare, subminând „caracterul sacru" şi unitatea unui „original". Discursurile interpretative „dezarticulează", anulează „original[ul], revelează faptul că originalul a fost dintotdeauna deja dezarticulat. Ele revelează faptul că eşecul lor, care pare să se datoreze faptului că ele sunt secunde în raport cu originalul, pun în evidenţă un eşec esenţial, o dezar-

Scanned with OKEN Scanner

ticulare esenţială care exista deja în original“ (p. 84). Interpretarea joacă astfel un rol ambivalent, de Janus, în drama cognitivă a lui De Man: un discurs imposibil, fantasmagoric, „aparţinând vieţii de dincolo a originalului, presupunând şi confirmând moartea originalului“ (*The Resistance to Theory*, p. 85) şi o suplementare *necesară* ce submnează iluzia de plenitudine a operei, deschizând textele unei serii potenţial infinite a traducerilor-suplementărilor. În ultima sa funcţie, interpretarea devine o formă de lectură critică încununată de succes, dezvăluind ceea ce originalul reuşise să ascundă: „anumite disjuncţii, anumite rupturi, anumite adecvări, anumite slăbiciuni, anumite trucuri, anumite convenţii“ din articulările textului (p. 97–8).

Atitudinea lui De Man faţă de (i)lizibilitate este în mod asemănător scindată între două puncte de interes competitive: unul semnalează continuu „ceea ce rezistă sau suspendă procesul hermeneutic şi îi opune în mod repetat o înţelegere ce depăşeşte dificultăţile textuale“[43]; celălalt permite „unei anumite forme de discurs, oricât de precară, să se articuleze“ atât în text, cât şi în interpretarea sa critică (*The Rhetoric of Romanticism*, p. 92). Din punct de vedere teoretic, eseurile lui De Man proclamă „ilizibilitatea“ radicală a evenimentelor lingvistice şi natura figurală, „înclinată spre eroare“ a întregii înţelegeri; la un nivel practic, mai angajant al interpretării, lecturile lui De Man îşi articulează propria înţelegere perplexă a „petelor oarbe“ şi procesele figurale textuale. În „punctul de intersecţie al acestor orientări contradictorii“ devine posibilă o *lectură a lecturilor*, una ce retrasează neîncetat actele de articulare şi referenţialitate şi lucida lor deconstrucţie. Implicit în analiza lui De Man este un scenariu de lectură parţial încununat de succes, ce dezvăluie eroarea epistemologică/lingvistică ce stă la baza tuturor textelor: eroarea referinţei totalizatoare, „falsa pretenţie“ a reprezentării ce se sprijină pe structurile autoobliterate ale figurilor. Critica deconstructivistă va arăta că „orbirea este un corelativ necesar al naturii retorice a limbajului literar“ – inclusiv a ei însăşi – (*Blindness and Insight*, p. 141). Îi va permite astfel propriului discurs să fie condus de o dublă necesitate: „necesitate[a] de a greşi sau cel puţin de a fi confuz, aşa cum se întâmplă întotdeauna când încerc să fac limbajul referenţial, şi *trebuie* să încerc să-l fac referenţial. Nu pot face altfel (...)“[44], dar şi nece-

Scanned with OKEN Scanner

sitatea *înţelegerii* actelor de apropriere ale textului, erorile sale constitutive:

> „Es ereignet sich aber das Wahre"... spune Hölderlin, ce se poate traduce liber ca „Adevărat este ceea ce trebuie să se întâmple". Şi, în cazul lecturii unui text, ceea ce trebuie să se întâmple este în mod necesar înţelegerea. Ceea ce marchează adevărul unei asemenea înţelegeri nu este o *universalia* abstractă, ci faptul că trebuie să apară indiferent de alte consideraţii. Depinde, cu alte cuvinte, de rigoarea lecturii, ca argument... Aceasta nu înseamnă că poate exista o lectură adevărată, ci că nu poate fi concepută nici o lectură în care întrebarea referitoare la adevărul sau falsitatea sa să nu fie fundamental implicată.[45]

O lectură ce se supune acestei duble necesităţi va atinge, „indiferent de dorinţele cititorului sau autorului", o înţelegere argumentativă a tensiunilor dintre cunoaştere şi orbire, figuralitate şi referenţialitate, „erori" constitutive şi simple „greşeli" de lectură.

În loc să blocheze interpretarea, „modalitatea de asigurare negativă" a lui De Man este, după cum singur recunoaşte, „intens producătoare de discurs critic" (*Allegories of Reading*, p. 16). Accentul său pe „ilizibilitate" ne angajează într-o performanţă deconstructivă complexă ce demistifică erorile constitutive ale articulării narative şi critice, în timp ce le proclamă necesitatea. După cum explică Hillis Miller, deconstrucţia textelor figurale produce „naraţiuni lucide" la trei niveluri diferite: (1) la nivelul textului, ne confruntăm cu incapacitatea textului de a se citi pe sine, focalizându-ne pe producerea metaforelor sale aberante şi autodeconstrucţia lor; (2) în al doilea rând, surprindem mai vasta „alegorie a lecturii" sugerată de fiecare text: „expresia într-o formă învăluită a imposibilităţii de a citi această revelaţie a aberanţei" (*The Ethics of Reading*, p. 45); (3) în sfârşit, propriile noastre performări critice devin, în cuvintele lui De Man, „alegorii" complexe ale (i)lizibilităţii, producând „la rândul lor, în interiorul propriei lor texturi, o obliterare mai puternică decât eroarea produsă" (*Allegories of Reading*, p. 217). „Orbirea" lor constitutivă le previne de la lectura de sine, făcându-le „vulnerabile" la interpretări deconstructive viitoare. Tranziţia de la un

Scanned with OKEN Scanner

nivel al „ilizibilității" la următorul, de la autoamăgirile textuale la „erorile" interpretative, va extinde indefinit procesul *lecturii*: „Numai acela care *poate* citi, care poate interpreta această alegorie, ce pare să spună ceva, dar de fapt spune altceva, va fi în stare să înțeleagă că ceea ce într-adevăr este narat este eșecul de a citi. Însă acest act de lectură va comite fără îndoială o altă versiune a aceleiași erori a eșecului de a citi și apoi încă o dată, într-o efemeritate iremediabilă a clarității finale" (*The Ethics of Reading*, p. 47). În cursul acestui proces „se naște o viziune penetrantă însă dificilă asupra naturii limbajului literar", care începe cu conștientizarea transpozițiilor figurale și a autodezamăgirilor operei, însă sfârșește cu o viziune oscilantă asupra propriei „orbiri [a criticului]" față de actele sale de totalizare. Ambele forme de înțelegere rămân doar schițate, incomplete, autocontradictorii: proiectul lui De Man conferă textelor autoritate subversivă, disruptivă, dar nici o putere de a se citi pe sine. În același fel, critica presupune o înțelegere alegorică, „autentică" a modului în care limbajul figural funcționează, însă deturnează propriile pretenții într-o dialectică nesfârșită a interpretării ce creează sciziuni suplimentare între semn și înțeles, figură și reprezentare.

3. DECONSTRUCTIVISMUL ȘI PEDAGOGIA LITERARĂ

În timp ce acționează pentru a expune acele acte de totalizare „aberantă", prematură performate de către texte și interpretările lor, deconstructivismul lui De Man interoghează nu numai credința noastră hermeneutică în înțelesurile determinabile (și care pot fi predate în clasă), ci și orice argumentație teoretică ce speră să treacă, printr-o tactică a reducției și adecvării, dincolo de starea de „ignoranță suspendată" (*Allegories of Reading*, p. 19). Deconstructivismul radical pare astfel să eludeze pedagogia literară, în special cea de tip scolastic, normativ, sau orice „proiectări critice ori programatice ale... soluțiilor" ce

Scanned with OKEN Scanner

presupun o adecvare perfectă între „metodele [noastre] de înţelegere şi cunoaşterea pe care aceste metode ne permit să o atingem“ (*The Resistance to Theory*, p. 4). Şi totuşi, focalizându-se pe procesele de articulare figurală sau pe încercarea criticii „de a controla cuvintele ori de a le redirecţiona înspre funcţia lor cea mai directă şi referenţială“[46], deconstructivismul realunecă în mod necesar în „teorie“, într-o analiză a „unei scheme metaforice sau alta“[47]; însă o analiză ce rămâne scindată în sine, îmbinând lectura retorică atentă cu o critică de sine. Departe de a spune un „nu final“ semnificaţiei, făcând „imposibil efortul de a descrie semnificativ înţelesul“[48], deconstructivismul este o formă vigilentă de „scriitură dublă“[49] care simultan articulează şi fragmentează, supunând jocul interpretării unei necesităţi riguroase de un tip teoretic (lingvistic) şi sondând, în acelaşi timp, presupunerile şi sistemele sale de concepte fundamentale.

Eseurile reunite în *The Resistance to Theory*, de exemplu, oscilează între tema cogniţiei „eşuate“ şi o analiză penetrantă a naturii autosubversive a teoriei sau a rolului deconstrucţiei în demistificarea „nonînţelegerii sistematice şi reprezentărilor greşite“ implicate în ea. De Man disociază precaut versiunea sa de lectură „atentă“, autointerogatoare, de alte modele de analiză textuală ce aduc în prim-plan una sau două componente ale procesului literar, fără a le problematiza îndeajuns. El consideră că abordarea fenomenologic-semiotică (Greimas, Riffaterre, Iser, Jauss) este încă îndatorată „modelelor hermeneutice tradiţionale ce nu lasă loc problematizării fenomenalismului lecturii, şi de aceea rămâne necritic în limitele unei teorii a literaturii întemeiate în estetică“ (p. 18). În mod similar, abordarea performativă, a actelor de vorbire (Richard Ohmann) exilează retorica din zona performării ilocuţionare în cea a efectelor perlocuţionare (răspunsul afectiv). În consecinţă, evită problema figurilor şi tropilor, neglijând să aducă în discuţie rolul lor „dezorganizator“ în performarea discursivă (p. 19). În timp ce păstrează anumite preocupări din alte modalităţi de lectură, în special fenomenologică, propria analiză retoric-lingvistică a lui De Man pune accentele diferit, subliniind dinamica temporală, înclinată spre eroare a interpretării. Nici textele, nici interpretările lor nu pot face să coincidă retorica lor şi înţelesul intenţionat, să atingă

Scanned with OKEN Scanner

„completitudinea". Dar o anumită completitudine provizorie, autoironică poate fi, cu toate acestea, atinsă în actul lecturii, din moment ce textele (prin interpretanţii săi) dezvăluie „alegoria" propriilor lor acte imperfecte de semnificare. În acelaşi mod, „înţelegerea [critică] poate fi considerată completă numai atunci când devine conştientă de propria sa predicaţie temporală şi realizează că orizontul în care totalizarea poate avea loc este timpul însuşi" (*Blindness and Insight*, p. 32).

Deconstrucţia poate astfel juca un rol colaborativ, interogator în relaţie cu textele şi sistemele de lectură, trasând procesul lor de lectură (de sine) ironică „în drumul său spre completitudine", însă proiectându-l „în indeterminare, într-o nesiguranţă oscilantă, incapabilă să aleagă între două modele de lectură" (*Allegories of Reading*, p. 16). Reperformând critic „un proces inconstant de producere a cunoaşterii ce împiedică toate entităţile... de a se insera discursului ca atare", deconstrucţia este categoric „modelul cel mai elastic şi dialectic care anulează toate modelele şi poate pretinde pe bună dreptate că însumează în propriul sine imperfect toate celelalte modele imperfecte de evitare a lecturii referenţiale, semiologice, gramaticale, performative, logice sau de orice alt tip" (*The Resistance to Theory*, p. 19). Atât în calitate de modalitate de lectură textuală care „are întotdeauna drept scop revelarea existenţei articulărilor şi fragmentărilor ascunse în interiorul totalităţilor pretins monadice" (*Allegories of Reading*, p. 249), cât şi în calitate de *lectură a lecturilor*, de critică a strategiilor interpretative, deconstrucţia urmează un itinerar teoretic care, în ciuda răsturnărilor şi dislocărilor sale insidioase, este exemplar şi asimilabil.

Contribuţia pe care deconstructivismul o poate aduce pedagogiei critice poststructuraliste este dublă: la nivel teoretic, deconstructivismul poate demistifica infrastructurile retorice ale practicilor critice, „sistem[ul] de putere (filozofic, religios sau ideologic) ce poate foarte bine să rămână implicit, dar care determină o concepţie *a priori* a ceea ce este «literar» pornind de la premisele sistemului, mai degrabă decât de la lucrul literar însuşi – în cazul în care un astfel de «lucru» într-adevăr există" (*The Resistance to Theory*, p. 5). Deconstructivismul ar putea iniţia acest proiect prin conştientizarea unora dintre propriile prejudecăţi în materie de alegeri interpretative: de exemplu,

Scanned with OKEN Scanner

privilegierea textelor canonice cu o „voinţă-de-a-spune", o intenţie metafizică guvernatoare ce poate fi ulterior dezarticulată; sau a textelor autocontradictorii ce performează ele însele jumătate din sarcina deconstructivă. În acelaşi timp, ar putea supune unei analize atente propria sa „rezistenţă" la demistificare, întrebându-se – aşa cum a făcut De Man în numele întregii teorii literare – „de ce îi este atât de greu să facă faţă problemei sale şi de ce degenerează atât de prompt fie în limbajul autojustificării, fie în autoapărare, fie în compensaţia oferită de un utopism programat euforic. O asemenea insecuritate a propriului proiect impune o autoanaliză" (*The Resistance to Theory*, p. 12).

La nivel practic, deconstructivismul poate servi ca strategie de „lectură atentă" ce va semnaliza tensiunile nesoluţionate dintre retorica şi gramatica unui text sau dintre structurile lingvistice şi investiţiile lor estetice şi ideologice. Din această perspectivă, lectura nu va mai fi o operaţie de decodare hermeneutică, o încercare de a controla şi clarifica înţelesul, ci o retrasare polemică a dialecticii contradictorii a semnificaţiei în care „cogniţia gramaticală este invalidată în fiecare moment de dislocarea sa retorică" (*The Resistance to Theory*, p. 17). Deconstructivismul poate explica, mai convingător decât unele dintre modelele subiectiviste ale lecturii, diferenţa ireconciliabilă dintre două lecturi ale aceluiaşi text conectându-le la jocul *figural* al limbajului şi la articulările interpretative ce sunt ele însele „structurate ca tropi" (p. 16).

Dacă teoretic deconstructivismul promite să lege „câmpul limbajului de cunoaşterea lumii înseşi" (*The Resistance to Theory*, p. 13), în practică a înscris adesea „dezvăluirea" erorilor textuale şi o „deconstrucţie de nivel secund" a structurilor „elementare" rezultate din această demistificare retorică, în limitele unei lecturii textuale „atente".[50] Introdusă în America de Nord de către cititori retorici excelenţi precum Paul de Man, J. Hillis Miller sau Geoffrey Hartman, a căror operă este declarat „mai mult pedagogică decât filozofică", pornind întotdeauna „de la sarcina pedagogică sau dialectică de a citi anumite texte specifice"[51], deconstrucţia derrideană a fost remodelată cu succes într-o modalitate de *lectură atentă*. După cum ar argumenta De Man, Derrida sprijină acest tip de utilizare, combinând disciplina clasică cu o modalitate puternică, subversivă de lectură ce

Scanned with OKEN Scanner

desfăşoară complexităţile retorice ale unui text şi gesturile de apropriere ale criticului: „Pot să mă împac foarte bine cu acest lucru, deoarece cred că doar ceea ce este, într-un anume sens, clasic didactic poate fi cu adevărat şi eficient subversiv“ (*The Resistance to Theory*, p. 117). Şi totuşi, se pierde mult în acest proces de expropriere didactică: „orice este îndrăzneţ, orice este cu adevărat subversiv şi incisiv în textul lui Derrida, iar opera sa este diminuată prin academizarea ei, prin transformarea ei într-o metodă în plus prin care se predă literatura“ (*The Resistance to Theory*, p. 116–17).

După cum s-a sugerat adesea, această folosire simplificată, apropriativă a lui Derrida este direct responsabilă de succesul critic, dar şi de dificultăţile teoretice ale deconstructivismului. Critica, a susţinut Gasché, nu se poate folosi de cvasi-conceptele „scandaloase“ ale lui Derrida ca *différance, iterabilitate, re-marcare, scriitură generală* fără a le transforma în grile interpretative sau puncte de sprijin metodologice, sacrificând astfel complexitatea lor filozofică.[52] În cadrul instituţional al studiilor de literatură engleză, „în care un mod de gândire este imediat transformat într-un instrument mecanic prin presiunea profesiei de a aplica şi a performa“, deconstrucţia derrideană a fost transformată inadvertent într-o „metodă“ şi „îndreptată împotriva autoreflexivităţii textelor“[53]. Din motive de expedienţă, critica deconstructivistă a optat adesea pentru acele texte care cel puţin „dramatizează experienţa ilizibilităţii“, „prezentând figuri pentru aceasta“[54]. În măsura în care retrasează structurile explicative conflictuale sugerate de aceste „figuri“ textuale, deconstructivismul devine o formă de *critică demonstrativă* ce propune „să arate imposibilitatea supremaţiei [scientiste]“ lăsându-şi propriul discurs analitic să fie „invadat, contaminat, în cele din urmă controlat de ilogicul pe care l-ar controla“[55]. Dar pe parcurs, deconstructivismul converteşte subtil acest „eşec al supremaţiei“ într-o naraţiune a supremaţiei-eşecului, invadând şi controlând structurile figurale ale textului. „Deşi deconstrucţia dispersează semnificaţi într-un câmp de relaţii arbitrare, el reuşeşte să conserve autoritatea survolării de către analist a câmpului... Textul nu poate răspunde sau rezista în vreun fel. În deconstrucţie, subiectul se bucură astfel de o perspectivă a cărui proprie supremaţie imperceptibilă, chiar mai mult decât

Scanned with OKEN Scanner

erotică... rămâne intangibilă."[56] Acest lucru este adevărat în special pentru lecturile critice ale lui Miller care pornesc de la puternice premise teoretice, reducând economia pluralã, indecidabilă a figurării narative la o *disjuncţie* între o lectură „metafizică" şi una deconstructivă activate de aserţiunea şi simultan negarea autorităţii referenţiale de către povestire.

Chiar şi critica lui De Man a mişcării aleatoare a figurării presupune o hermeneutică conflictuală, hibridă, în care:

> două lecturi întru totul coerente, însă total incompatibile pot fi întemeiate pe un vers a cărui structură gramaticală este lipsită de ambiguitate, dar a cărui formă retorică răstoarnă atât atmosfera, cât şi forma întregului poem. Nu putem spune... simplu că poemul are două înţelesuri care stau alături unul de altul. Cele două lecturi trebuie să se implice reciproc în confruntare directă, pentru că o lectură este tocmai eroarea denunţată de cealaltă şi trebuie să fie anulată de aceasta. Şi nici nu putem lua o decizie validă cărei lecturi să îi acordăm prioritate în detrimentul celeilalte; nici una nu poate exista în absenţa celeilalte (*Allegories of Reading*, p. 12).

Este adevărat, însă că De Man nu ne propune o alegere simplă între un înţeles literal şi unul figurativ sau între o lectură gramaticală şi una retorică, ci cunoaşterea înţelesurilor contradictorii şi imposibilitatea alegerii între ele. Modelul gramatical al interpretării „devine retoric nu atunci când deţinem, pe de o parte, un înţeles literal şi pe de altă parte un înţeles figural, ci atunci când devine imposibil de decis cu ajutorul instrumentelor gramaticale sau al altor instrumente lingvistice care dintre cele două înţelesuri (ce pot fi total incompatibile) prevalează" (*Allegories of Reading*, p. 10). Într-un alt loc din aceeaşi carte, De Man ne-a avertizat împotriva textelor ce-şi tematizează propria lectură şi a interpretărilor critice care retrasează pur şi simplu această „alegorie a lecturii": „Nu putem fi siguri *a priori* că vom avea acces la ceea ce Proust ar avea de spus despre lectură prin intermediul... unei lecturi a unui pasaj despre lectură. Întrebarea este tocmai dacă un text literar este *despre* acel lucru pe care îl descrie, reprezintă sau afirmă" (*Allegories of Reading*, p. 57–8).

Scanned with OKEN Scanner

Teoretic, cel puţin, deconstrucţia urmează o cale contradictorie, reversibilă, în care fiecare perspectivă este confruntată şi dislocată de către celelalte. „Retoricul este înţelesul ca suspendare": ocupă un teren schimbător, indecidabil, deschizând „posibilităţi vertiginoase de aberaţie referenţială" (*Allegories of Reading*, p. 10). Dar în unele eseuri ale lui De Man această mişcare suspendată, indecidabilă a structurilor retorice creează o „alegorie a lecturii" dualistă, predictibilă.[57] Astfel, de exemplu, în „Shelley Disfigured", după ce demontează cu subtilitate „structura spectaculară pe care [*The Triumph of Light*] o construieşte şi apoi pretinde că o dizolvă", De Man furnizează propriul scenariu interpretativ relativ coerent pe tema întreruperii textuale şi biografice: „Poemul este protejat în faţa performării desfigurării prin puterea cunoaşterii lui negative. Dar această cunoaştere nu are nici o putere în a preveni ceea ce acum funcţionează ca articularea textuală decisivă: reducerea ei la statutul de fragment provocat de moartea şi desfigurarea ulterioară a trupului lui Shelley, incinerat după ce barca lui s-a răsturnat şi el s-a înecat pe coasta Lerici. Trupul desfigurat este prezent pe marginea ultimei pagini de manuscris şi a devenit o parte inseparabilă a poemului" (*The Rhetoric of Romanticism*, p. 120).

Criticul deconstructivist se comportă adesea asemeni unui detectiv ingenios, căutând o formă de „înţelegere negativă" a „desfigurărilor", „orbirilor" şi autodecepţiilor textuale. „Viziunea critică [a analistului] este presupusă a se ridica deasupra orbirii literaturii. În repetate rânduri îi priveză pe scriitori de ţelurile pentru care aceştia par a se lupta"[58]. O strategie a criticului este să aducă în prim-plan discrepanţele dintre intenţiile unui text şi discursul său, contradicţiile ce subminează modelul său de autoritate: „nu mai există nici o perspectivă care poate fi considerată *a priori* privilegiată, nici o structură care să funcţioneze valid ca un model pentru alte structuri" (*Blindness and Insight*, p. 10). O alta este să chestioneze „sinceritatea" performării textuale, atribuindu-i intenţii insidioase, parţial inconştiente. Cea de a doua strategie retraduce critica autorităţii textuale a lui Derrida în termenii unei psihodrame „care citeşte textele ca performând operaţii psihice pe care caută să le teoretizeze (cum ar fi reprimarea, dislocarea, proiectarea), chiar dacă De Man însuşi a rămas întotdeauna distant faţă de con-

Scanned with OKEN Scanner

ceptele şi vocabularul psihanalitic“[59]. După cum recunoaşte De Man, acest accent leagă din nou interpretarea de text, însă creează de asemenea probleme procedurale:

> Presupun ca ipoteză de lucru… că textul *ştie* într-un mod absolut ceea ce face. Ştiu că acest lucru nu este adevărat, dar este necesar ca ipoteză de lucru că Rousseau ştie în orice moment ceea ce face şi astfel nu este nevoie să-l deconstruiesc pe Rousseau. În termeni mai complecşi, aş afirma că „textul se deconstruieşte pe sine, este autodeconstruit“, mai degrabă decât să fie deconstruit printr-o intervenţie filozofică din exteriorul textului. Diferenţa este că textul derridean este atât de sclipitor, atât de incisiv, atât de pregnant încât orice se petrece la Derrida se petrece între el şi propriul său text. El nu are nevoie de Rousseau, el nu are nevoie de nimeni altcineva; eu am nevoie de amândoi pentru că niciodată nu am avut o idee a mea, întotdeauna mi-au parvenit idei prin intermediul unui text, prin intermediul examinării critice a unui text… Sunt un filolog şi nu un filozof: cred că este o diferenţă aici (*The Resistance to Theory*, p. 118).

Ceea ce De Man, într-o minimalizare flagrantă, numeşte „simplă lectură“ este foarte diferit de ceea ce studenţii mei descriu ca „simplă citire“: ea atrage după sine teoretizarea metacritică, rigoarea analitică, o transformare „acut conştientă de sine“ a „discursului critic într-o manieră care ar apărea profund subversivă pentru cei care consideră predarea literaturii drept un substitut pentru predarea teologiei, eticii, psihologiei sau istoriei intelectuale“ (*The Resistance to Theory*, p. 25). Folosindu-se de perspectivele combinate ale filologiei, poeticii, retoricii, sociologiei, filozofiei culturale, „simpla lectură“ a lui De Man va apărea la fel de ostilă şi inaccesibilă majorităţii studenţilor ca şi metoda „ingenioasă, sclipitoare, erudită“ de lectură semiotică proprie lui Riffaterre, analizată în altă parte de De Man.[60] Ermetismul său stilistic şi epistemologic este, după cum ar opina şi Hartman, imperativ, o formă de onestitate intelectuală: „Oricât de dificili ar fi Blackmur, Burke, Heiddeger sau Derrida, există mai puţină entropie la ei decât la cei care traduc, cu cele mai bune intenţii, ideile sau expresiile hazardate în vorbirea obişnuită“[61]. Abordarea critică a lui De Man rezistă programatic traducerii în stilul tern, „cu generalizări de salon“ al criticii prac-

Scanned with OKEN Scanner

tice satirizat de către Hartman. Teoretic, ea denunţă „visul" comunicării transparente, nonproblematice, sugerând că structura „pornirilor, substituţiilor, reprimărilor şi reprezentărilor [textului] este corelativul aberant, metaforic al arbitrarităţii absolute a limbajului, anterioară oricărei figurări sau înţeles" (*Allegories of Reading*, p. 299). Structural, ea recurge la tehnici de fragmentare şi „desfigurare", la o „poetică a scindării"[62] ce ne frustrează aşteptările noastre totalizatoare.

Dar în timp ce neagă literaturii şi interpretării sale beneficiile unei iluminări cognitive lipsite de ambiguitate, De Man permite unei forme de cunoaştere provizorie să emeargă din procesul scrierii critice, în acte de înţelegere mereu reînnoite, performate de limbajul literar (*Blindness and Insight*, p. 18). „Orbirea" textului în faţa propriilor metode de producere („Orice act de vorbire produce un exces de cogniţie, dar nu poate spera niciodată să cunoască procesul propriei produceri, singurul lucru ce merită a fi cunoscut" – *Allegories of Reading*, p. 293) necesită o nouă performare lingvistică, o lectură revizionistă ce „legitimează propria sa naraţiune, care poate fi numită o alegorie a figurii" (p. 300). Deşi suspicioasă faţă de înclinaţia totalizatoare a naraţiunii, „teoria" lui De Man recunoaşte logica „acelui tip de limbaj pe care [el] îl admiră cel mai tare, limbajul ficţional al literaturii. Dacă De Man trece prin atâtea dificultăţi ca să arate că lecturile lui nu sunt «ale lui», ci ale textului, aceasta se datorează în parte abolirii distincţiei dintre literatură şi exegeză... Conform logicii sale, scriitura lui De Man nu este nici teorie, nici critică, nici adevăr sau ficţiune: este întotdeauna şi teorie a narării şi narare a teoriei"[63].

O deconstrucţie în această manieră „narativă", mai confortabilă cu articulările sale provizorii, atribuindu-le cititorilor un rol „revizionist" important, şi-a făcut loc în practica de seminar spre stupefacţia adversarilor săi şi a unora dintre propriii practicanţi.[64] Impactul său asupra pedagogiei literare a fost întrucâtva contradictoriu, încurajând cititorii să-şi analizeze cu atenţie procedurile lor interpretative, dar şi reconfirmându-i în anumite habitudini de analiză textuală moştenite de la Noii Critici. Pentru J. Hillis Miller, deconstrucţia este doar o „formă de lectură eficientă... plină de discernământ în privinţa tropilor", o modalitate de interpretare ce speră să corecteze o practică pedagogică ce încă mai opune „limbajul literal celui figurativ" şi

Scanned with OKEN Scanner

definește „metafora drept ceva opțional ce poate fi adăugat ulterior de către lectorii mai îndrăzneți la un discurs literal ce exista înaintea oricărei metafore“[65]. Atât „critica practică“ a lui Miller, cât și alte proiecte de analiză culturală mai sistematice au încercat să articuleze lectura cu scriitura, militând pentru o pedagogie critică întemeiată pe activitățile scrierii „creative“, revizioniste, mai degrabă decât pe cele ale descifrării și explicației.[66] Această nouă pedagogie, s-a argumentat, trebuie să „reinstaureze relația dintre cititor și lumea producerii de texte, induc[ându-i] cititorului plăcerea scriiturii“[67]. Ar trebui astfel să furnizeze profesorilor și studenților instrumentele analitice, dar și spațiul performativ în cadrul căruia scriitura poate fi experimentată ca un proces de transformare socioculturală. Din perspectiva analitică, deconstructivismul poate converti o modalitate pasivă, consumistă de lectură într-o critică a articulării textuale, „scoțând la iveală [atent]... forțele conflictuale de semnificare ce operează în textul însuși“ și propriile „acreditări“ ale cititorului. Contrar unei hermeneutici tradiționale, „umaniste“, a cărei strategie a fost „de a suspenda lectura în momentul în care textul încetează să mai spună ceea ce ar fi trebuit să spună“, deconstructivismul îi poate „învăța [pe lectori] cum să elaboreze o logică a lecturii pe cont propriu, mai degrabă decât să capituleze pasiv în fața autorității unei erudiții superioare“[68]. Din perspectiva performativă, o pedagogie deconstructivistă ar angaja lectorii într-o producție creativă de texte, de la parodia textuală la rescrierea critică, de la parafrazarea interpretativă la autocritică. Cititorul va fi autorizat să „se dedubleze“, în manieră derrideană, urmând „necesitatea *jocului*“ și experimentând „paradoxele suplementarității“ în propriul act de scriere (*Dissemination*, p. 65; *Diseminarea*, p. 68–69).

4. DECONSTRUCTIVISMUL ȘI TROPOLOGIA STRUCTURALĂ

Pentru a-și ține promisiunea hermeneutică și instructivă, deconstructivismul va trebui să treacă de la o analiză microtex-

Scanned with OKEN Scanner

tuală a devierilor şi contradicţiilor retorice la o examinare a tropilor principali ai unei culturi şi de la o perspectivă intratextuală la una interdiscursivă care îşi pune constant sub semnul întrebării propriile limite şi cadre analitice. După cum afirmă Barbara Johnson, „A rezerva postura deconstructivistă doar pentru critica literară fără a analiza fundamentele sale instituţionale şi relaţiile economice şi sociale întreţinute cu lumea înseamnă a decide unde sunt situate graniţele criticii graniţelor. A citi un text fără a ţine seamă de condiţiile istorice şi biografice şi de scrierile ce participă la reţeaua sa textuală înseamnă a limita *a priori* tipurile de întrebări ce pot fi ridicate“[69]. Mai presus de toate, deconstructivismul trebuie să depăşească aceste partiţii tradiţionale, scoţând strategiile sale perturbatoare ale lecturii în afara ariei „sigure“ a literaturii pentru a „confrunta localizările textuale ale puterii reale, nu doar naratologia conservatoare sau lirica reacţionară“[70]. Deconstructivismul ar putea, de exemplu, să trateze „textele eterogene sau multicanalizate“ din epoca reproducerii mecanice şi electronice[71], aducând în prim-plan operaţiile care legitimează naraţiunile culturale din diferite medii, dezvăluind tentaţia fiecărui text de a restricţiona jocul diferenţei în scopul constituirii unor câmpuri de referinţă stabile şi a unor *pattern*-uri fixe de opoziţii. Denudând infrastructurile ce întemeiază instituţiile culturale, demistificând pretenţiile totalizatoare ale „naraţiunilor [noastre] dominante“, deconstructivismul poate recupera o parte din diferenţa nerecunoscută sau exclusă din interiorul lor. Deşi ar fi utopic – şi contrar direcţiei majore de gândire a lui Derrida – să ne aşteptăm ca deconstructivismul să treacă dincolo de polarităţile ce stau la baza tuturor formaţiilor discursive, ne-am putea dori totuşi ca el să aibă un efect „dereglator“ mai important asupra modelelor disjunctive („sau/sau“) pe care se întemeiază ideologiile culturale.

După cum sugerează valul de texte stârnit de „afacerea De Man“[72], istoria deconstructivismului este departe de a fi clarificată. Suntem martori atât la reemergenţa subtilă a anumitor strategii deconstructiviste în proiecte semiotice, feministe sau marxiste, cât şi la încercarea făcută de susţinătorii acestuia (printre care Derrida *lui-même*) de a remodela povestirea deconstrucţiei în termeni mai ideologici. În prezent sunt în competiţie două noţiuni ale deconstrucţiei: una mai veche, accentuând lec-

Scanned with OKEN Scanner

tura retorică atentă, este în recul, în timp ce o versiune resocializată a deconstructivismului pare să câştige teren. Într-un sens mai îngust, deconstructivismul se descrie pe sine ca o modalitate de lectură corectivă, focalizată în principal pe „limbaj ca problematică centrală în studiul literar“[73]. Totuşi, forţa sa revizionistă nu trebuie subestimată: lecturile lui De Man asupra lui Rousseau, Wordsworth, Shelley, Keats sau Hölderlin au contribuit la revalorizarea romantismului european prin dezvăluirea unei interogaţii coerente „în limbajul poeziei, [a] priorităţii ontologice a obiectului senzorial“ (*The Rhetoric of Romanticism*, p. 16) sau prin recurgerea la o lectură deconstructivă a „logicii echivalenţei şi diferenţei“ romantice care, după cum a sugerat recent Cynthia Chase, se potriveşte analizei postmarxiste a discursului politic hegemonic pe care o găsim la Ernesto Laclau şi Chantal Mouffe, de exemplu.[74] Dar aceste implicaţii politice sunt adesea obscurizate de o retraducere atentă a criticii deconstructiviste în termenii mai modeşti ai unei analize retoric-lingvistice ce descurajează studenţii de la explorarea „contextului general al experienţei sau istoriei umane“, focalizându-i în schimb asupra nedumeririlor pe care „astfel de schimbări singulare ale tonului, frazei şi figurii erau destinate să le producă în cititorii îndeajuns de atenţi pentru a le observa şi îndeajuns de oneşti pentru a nu-şi ascunde nonînţelegerea în spatele ecranului ideilor primite de-a gata care adesea, în educaţia literară, trece drept cunoaştere umanistă“ (*The Resistance to Theory*, p. 23).

Chiar şi această formă diluată, atent circumscrisă, de deconstructivism a primit nu o dată reproşuri din partea criticilor tradiţionalişti care au considerat „forţa [sa] tentaculară“ ameninţătoare, iar tehnicile şi vocabularul său intimidante. Preocupaţi să denunţe nenumăratele „sofisme“ ale deconstructivismului („sofismul solipsismului lingvistic“, „sofismul semnului arbitrar şi al realităţii fluide“, „sofismul abolirii autorului“, „sofismul solipsismului interpretativ“, „sofismul ideologic“, „sofismul de jargon“ ş.a.m.d.)[75], adepţii criticii „reconstructive“ şi-au pus în lumină fără să vrea propriul lor bagaj de „presupuneri eronate“ intenţionând să soluţioneze, printr-un *fiat* critic, problemele de interpretare filozofice:

Scanned with OKEN Scanner

nu există... nici un motiv să credem că procesul interpretării trebuie să fie aleator sau întâmplător în absenţa teoriilor generale;... deconstructiviştii nu pot să vadă sensul în care obiectivitatea judecăţii nu implică absolutismul sau totalitarismul[76]; înţelesul este doar un alt nume pentru intenţia exprimată, cunoaşterea doar un alt nume pentru credinţe adevărate, însă teoria nu este doar un alt nume pentru practică. Este numele pentru toate modalităţile în care oamenii au încercat să se poziţioneze în afara practicii astfel încât să guverneze practica din exterior[77]; sarcina criticului literar este, prin definiţie, de a critica operele literare, [şi nu]... de a examina presupunerile de bază ale procesului lecturii;... cu cât mai mari sunt aserţiunile vizând rolul limbajului, cu atât mai neverificabile devin acestea, de vreme ce nu există nici o modalitate de a ocoli şi de a vedea dincolo de astfel de habitudini lingvistice atotcuprinzătoare[78]; limbajul... nu se interpune între cuvânt şi înţeles – ci din contră... limbajul, când e folosit de oameni, îşi construieşte înţelesurile... Ceea ce este problematic este teoretizarea; limbajul devine problematic numai atunci când îl teoretizăm.[79]

În mod ironic, multe dintre aceste obiecţii se autoinfirmă de îndată ce argumentează contradictoriu că limbajul este simultan neproblematic şi prea problematic ca să fie descris.

De cealaltă parte, susţinătorii unei critici politice au criticat deconstructivismul literar pentru epistemologia sa autoinfirmatoare şi pentru lipsa de angajament ideologic. Conceptul-cheie de *différance* al deconstrucţiei a fost considerat „anistoric, evaziv din punct de vedere politic şi, în practică, neglijent faţă de limbaj ca «discurs»“[80], insuficient ancorat în realitatea culturală. Din cauza obsesiei sale „pentru «diferenţă» şi «demistificare», s-a argumentat, deconstructivismul nu a reuşit niciodată să pună capăt oscilării *pattern*-urilor sale de negaţie; este o armă puternică pentru subminarea altor metode, poziţii şi credinţe, însă pare incapabilă să furnizeze propriii săi termeni pozitivi. Însăşi natura deconstructivismului constă în a-şi ataca şi a-şi sacrifica propriile momente de stabilitate aparentă şi, astfel, nu poate să-şi legitimeze şi să-şi întărească raţiunile pentru alegerile politice sau chiar să justifice un act de alegere în general“[81]. Astfel, o prejudecată răspândită este aceea că deconstrucţia previne orice articulare serioasă, cedând necondiţionat „joc[ului] liber“ al limbajului sau unei situări nihiliste „atât de radicale, încât toate

Scanned with OKEN Scanner

celelalte poziţii sunt eradicate de îndată ce devin vizibile... Textele lui Derrida au soliditatea unei construcţii din cărţi de joc aşteptând să fie dărâmată, dar rămânând arogantă în pura sa virtuozitate“[82].

Şi totuşi, oricine îi citeşte pe Derrida sau De Man cu mai multă atenţie nu va întâmpina nici o dificultate în a înţelege faptul că „deconstrucţia şi-a propus dintotdeauna să reveleze existenţa articulărilor şi fragmentărilor ascunse din interiorul totalităţilor presupus monadice“ (*Allegories of Reading*, p. 249), că de fapt critica sa a fost direcţionată în principal împotriva „retotalizărilor sofiste“, grăbite ale metafizicii tradiţionale. Articularea („structuralitatea“) nu este niciodată „liberă“ în descrierea lui Derrida, ci reglată de un sistem de diferenţe infrastructurale care îl înscriu constant pe *altul* în limitele lui acelaşi. Jocul diferenţial al figurilor este inepuizabil, nu deoarece câmpul limbajului este nesfârşit, nelimitat, ci mai degrabă deoarece îi lipseşte „un centru care să absoarbă şi să intemeieze jocul substituţiei“[83]. Aceasta face ca fiecare text să-şi transgreseze graniţele, să-şi deconstruiască propriul control asupra înţelesului. Jocurile semantice şi sintactice nu sunt activităţi frivole, ci instrumente importante de producere textuală ce leagă „cuvintele «în mod efectiv prezente» într-un discurs cu toate celelate cuvinte ale sistemului lexical“ (*Dissemination*, p. 129–30; *Diseminarea*, p. 127). Ele participă la „principiul diacritic al împletirii (*symploke*)“ (*Dissemination*, p. 166; *Diseminarea*, p. 158), într-un proces de „scriitură generală“ care, după cum sugerează eseul inovator al lui Derrida asupra ontometafizicii lui Platon, contaminează tradiţia logocentrică occidentală cu logica sa subversivă a diferenţierii: „Platon este constrâns să desemneze ca scriitură jocul celuilalt în fiinţă (*le jeu de l'autre dans l'être*) într-un discurs care s-ar vrea vorbit în esenţa şi adevărul său şi care, totuşi, se scrie“ („Plato's Pharmacy“, în *Dissemination*, p. 129–30; „Farmacia lui Platon“, în *Diseminarea*, p. 155).

Mai recent, Derrida a pus problema articulării în termeni mai politici, accentuând faptul că deconstrucţia este „destinată... analizei condiţiilor totalitarismului în toate formele sale, ce nu pot fi reduse la denumiri ale regimurilor“, şi care include şi astfel de forme de impunere discursivă cum ar fi „amalgamarea, continuu-ismul, analog-ismul, teleolog-ismul, totalizarea

Scanned with OKEN Scanner

superficială, reducţia şi derivarea“[84]. În mod particular, „logica totalitară“ a interpretării filozofice şi critice este denunţată din moment ce „se autorizează să interpreteze tot ceea ce îi rezistă sub orice aspect“, impunându-i textului „retotalizări sofiste“. Însăşi noţiunii de „textualitate“ i s-a atribuit o definiţie „extinsă“, din ce în ce mai largă în eseurile lui Derrida, pentru a include modalităţi de reprezentare culturală şi convenţii sociale ce încearcă să „oblitereze originile [lor] figurative, deghizându-se în semnificanţi ce au semnificaţi naturali“, mascând astfel puterea lor apropriativă.[85] A spune, împreună cu Derrida, că „nu există un în-afara-textului“ nu înseamnă de fapt „că cititorul va trebui să citească o singură operă literară izolată de istorie, biografie ş.a.m.d. Înseamnă a spune că *nimic* poate fi considerat a *nu* fi un text, subiect pentru *différance*, pentru nonimediateţea prezenţei sau înţelesului“[86]. Astfel, în timp ce insistă că deconstrucţiei nu i se poate cere să anuleze tradiţia ontologocentrică, să-şi eludeze propriile constrângeri discursive şi instituţionale, Derrida sugerează că, până şi din interiorul tradiţiei metafizice, deconstrucţia poate juca rolul unei *strategii de lectură* subversive, a unei modalităţi radicale de reformulare culturală:

> Ceea ce se numeşte oarecum superficial deconstrucţie nu este, dacă are vreo importanţă, un set specializat de proceduri discursive, cu atât mai puţin regulile unei noi metode hermeneutice operând asupra textelor sau rostirilor la adăpostul unei instituţii date şi stabile. Este de asemenea, cel puţin, o luare de poziţie, în opera de analiză, referitoare la structurile politice şi instituţionale ce fac posibilă şi guvernează practica noastră, competenţele noastre, performanţele noastre.[87]

În timp ce hermeneutica lui Barthes, Iser sau Riffaterre se preocupă de cartografierea codurilor şi structurilor existente, deconstructivismul în acest sens mai larg este mai interesat în întreprinderea unei critici a infrastructurilor culturale şi instituţionale care fac posibile astfel de articulări. Această reorientare a interesului maximizează, după Vincent Leitch, „potenţialul deconstructivismului de a deveni critică *culturală* activistă“, o analiză postformalistă a semnificaţiei sociale a scriiturii, a „puterii [sale]... de a ordona, crea, naturaliza, monumentaliza“[88]; de asemenea îi permite să-şi aducă o contribuţie

Scanned with OKEN Scanner

mai semnificativă la practica de predare poststructuralistă menită să transforme consumatorii-de-text în producători de discurs articulat.

Anticipări ale acestei deconstrucţii resocializate există deja într-un tip de lectură „atentă" propus de Miller sau De Man. După cum afirmă De Man, „Mai mult decât orice altă modalitate de cercetare, incluzând economia, lingvistica literarităţii este un instrument puternic şi indispensabil în demascarea aberaţiilor ideologice, precum şi un factor determinant în a da seama de ocurenţa lor" (*The Resistance to Theory*, p. 11). Lecturile demaniene ale textelor romantice şi postromantice au expus în principal deziluziile unei estetici mântuitoare, esenţialiste ce a sperat să fuzioneze contradicţiile, sau ale unei poetici naive „care se sprijină pe credinţa că poezia este capabilă să producă reconciliere deoarece oferă contact imediat cu substanţa prin propria sa formă sensibilă" (*Blindness and Insight*, p. 244). Această analiză, în timp ce cercetează antinomiile gândirii prin intermediul manifestării lor retoric-lingvistice, a ţintit deja spre interese filozofice şi politice mai largi. După cum a argumentat recent Culler, „critica susţinută a lui De Man îndreptată asupra ideologiei estetice şi relaţionarea ei cu violenţa [politică], precum în eseurile despre Kleist şi Schiller" proiectează asupra operei sale o dimensiune ideologică adesea ignorată.[89] Eseurile de mai târziu ale lui De Man au făcut mai evidentă această componentă ideologică, trecând „de la o analiză pur lingvistică la întrebări ce sunt deja de natură politică şi ideologică" (de exemplu, logica legii din *Contractul social* al lui Rousseau). O dată ce „problema limbajului [se află] mai deplin sub control", criticul deconstructivist poate avansa spre întrebări referitoare la politica textuală şi la o „critică a ideologiei" înţeleasă ca „exact confuzia realităţii lingvistice cu cea naturală, a referinţei cu fenomenalismul" (*The Resistance to Theory*, p. 121). Pentru această sarcină particulară, De Man a găsit în Derrida, cu aparatul său evoluat de lectură subversivă, o călăuză mai bună decât în Foucault, ale cărui afirmaţii sunt mult mai impregnate de politic „lipsindu-le [însă] conştienţa complexităţilor textuale care [le-]au produs" (p. 117).

Într-o manieră similară, J. Hillis Miller, retraducând manevrele complicate ale deconstructivismului în termenii mai

Scanned with OKEN Scanner

modeşti ai unei „critici practice", a manifestat de asemenea un interes sporit în „etica lecturii". Motivat în parte de dorinţa de a exonera deconstructivismul de acuzaţia că nu ţine seamă de interogaţiile etice, Miller a pus treptat în discuţie o parte a zonelor problematice ale practicii deconstructiviste care au de-a face cu alegerile şi responsabilităţile criticului, proiectarea „legii înscrise în text" asupra cititorului şi a propriilor *pattern*-uri conceptuale ale criticului asupra textului. În mod predictibil el începe prin situarea intralingvistică a întrebărilor eticii, însă trece apoi parţial dincolo de limitele limbajului pentru a lua în consideraţie tranzacţia mai largă dintre text şi cititor:

> Prin „etica lecturii"... înţeleg acel aspect al actului de lectură în care se înregistrează un răspuns faţă de text care este atât necesar, în sensul că este un răspuns la un imperativ irezistibil, cât şi liber, în sensul că trebuie să îmi asum responsabilitatea pentru răspunsul meu şi pentru efectele ulterioare „interpersonale", instituţionale, sociale, politice sau istorice ale actului meu de lectură, de exemplu în momentul în care acest act ia forma predării sau a comentariului publicat asupra unui text dat (*The Ethics of Reading*, p. 43).

Departe de a fi doar o chestiune de joc gratuit sau de impunere arbitrară, „fiecare lectură este, strict vorbind, etică, în sensul că *trebuie* să aibă loc dintr-o necesitate implacabilă, ca răspuns la un imperativ categoric şi în sensul că cititorul *trebuie* să-şi asume responsabilitatea pentru aceasta şi pentru consecinţele sale în lumile personală, socială şi politică" (p. 59). Împrumutându-şi instrumentele din practica analizei figurale a lui De Man, Miller leagă lectura de puternice necesităţi lingvistice şi extralingvistice, atribuindu-i însă şi o intenţie revizionistă.

Miller ilustrează convingător problemele etice şi impactul (re)lecturii în secţiunea destinată „acelui act admirabil de elocvenţă verbală, prefeţele la ediţia New York a operei [lui James]" (*The Ethics of Reading*, p. 101). El porneşte de la câteva dintre pasajele (din prefaţa la *Roderick Hudson*) analizate în eseul „The Figure in the Carpet", însă le rezumă diferit, ca exprimând credinţa lui James în textura indestructibilă de acţiuni morale şi responsabilitate:

Scanned with OKEN Scanner

> În această textură nu există fisuri. Legea acestei țesături sociale este deschiderea, o publicitate care aduce și menține totul în lumină... Actele morale, lucrurile făcute, lăsate lor însele, nu mor, nici nu se pierd unele de altele. Ele rămân împreună și continuă să rămână împreună. Dacă apar fisuri, aceste fisuri sunt produsul propriilor noastre alegeri libere, de a le produce. Prin urmare nu sunt lipsite de sens. Sunt pline de un sens uman (p.103).

Miller continuă apoi să analizeze analogia-cheie dintre *scriere* („punerea lucrurilor" în cuvinte) și *acțiune* (performarea lucrurilor) subiacentă eticii artistice a lui James. El surprinde tensiunea dintre aceste două versante ale conceptului de scriitură la James (unul implicând scriitorul în actele de performare și „exercitare a puterii", celălalt limitându-l la rolul de participant dezinteresat, „nedorindu-și nimic pentru el"), dar și încercarea lui James de a le echilibra într-o relație paradoxală, chiasmatică. În scriitură, constrângerile și libertățile operează altfel decât în viața reală: „unde părem mai responsabili, suntem de fapt legați de o necesitate ce ne face iresponsabili, în timp ce acolo unde suntem cei mai liberi, descătușați, suntem capabili de a fi mai responsabili" (*The Ethics of Reading*, p. 107). Scriitura este legată de o necesitate a experienței, mai degrabă decât de una absolută, care nu încetează acolo unde încetează scriitura, ci poate fi retrasată ulterior, recunoscută într-un nou act de lectură/scriitură. În cuvintele lui James, „acțiunile noastre literare se bucură de acest avantaj marcat asupra multora dintre actele noastre, acela că, deși se propulsează în lume și rătăcesc chiar și prin deșert, nu se pierd pe sine în aceeași măsură". În timp ce „suntem condamnați... să abandonăm și să supraviețuim, să uităm și să nu recunoaștem și să lăsăm pradă dezolării multe performanțe vitale sau sociale", actele noastre de lectură și scriitură vorbesc de o necesitate a experienței din care „întregul lanț de relații și responsabilități este reconstituit" (*The Art of the Novel*, p. 347–8). Fiecare act de lectură este astfel o „afirmare reînnoită" sau o sondare a necesității interioare a scriiturii ale cărei urme sunt reconstituite, a cărei legătură etică cu noi este restabilită.

Prefețele la ediția New York sunt un exemplu admirabil al unui astfel de „act secund de reafirmare [etică]" ce are loc în lec-

Scanned with OKEN Scanner

tura (de sine). Ele constituie argumente persuasive în favoarea unui act al *relecturii* critice, sugerând că doar într-o astfel de revizitare a unei opere din trecut „lanț[ul] de relații și responsabilități este reconstituit" și că efectele totale ale unui fragment de scriitură pot fi aduse în prim-plan. Dar imagistica folosită de James pentru a descrie acest proces de relectură sugerează de asemenea că ceea ce este implicat aici este mai mult decât o recuperare a urmelor originale sau o reconfirmare a vechiului lanț de relații. Nereușind să reconstruiască viziunea și intenționalitatea sa originală, să suprapună „mișcarea atenției mele actuale" peste „mișcarea expresiei mele originare" (*The Art of the Novel*, p. 335), James a făcut loc unui act de revizuire, unei noi „forme exemplare și productive". În interpretarea lui Miller, James a perfomat un proces de *rescriere revizionistă*:

> Lectura nu este a textului ca atare, ci a lucrului latent și concentrat în el ca o forță care determină în mine o revizuire a ceea ce a fost legea latentă a textului pe care îl citesc. Reînțelegerea este tot o rescriere, acea formă de scriitură pe care o numim critică sau predare. Această rescriere nu este însă o lectură greșită, în sensul unei devieri nestăpânite de la text, deviere liber impusă de către subiectivitatea mea, de către ideologia mea privată sau de către ideologia comunității de cititori căreia îi aparțin. Subiectivitatea mea, aceste ideologii, sunt mai degrabă funcții ale textului, deja inscripționate în el, decât orice altceva venind din exterior. Critica în calitate de rescriere este cu adevărat etică și afirmativă, dătătoare de viață, productivă, deschizătoare de drumuri... Un asemenea nou act de limbaj este cu adevărat etic prin aceea că se potrivește dublei definiții a actului etic cu care am început. El este un răspuns la un imperativ irezistibil, un „trebuie", și este și un act productiv, o performare care face la rându-i ca alte lucruri să fie performate. Lectura mea pune în mișcare ceva în sfera interpersonală, socială și politică (*The Ethics of Reading*, p.120).

Pentru James, acest „*act* de reapropriere nespus de interesant și amuzant" se apropie destul de mult de „aprehensiunea [filozofică] a Absolutului" (*The Art of the Novel*, p. 336), de înțelegerea crucială a ceea ce romanul „semnifică". În evaluarea mai precaută a lui Miller, astfel de revizuiri critice pot citi altfel ilizibila „lege a textului", dar nu ca pe „un fel de entitate reli-

Scanned with OKEN Scanner

gioasă sau metafizică, «Abolut[ul]» ca spirit transcendent, ci mai degrabă ca pe o lege a limbajului". Deşi *The Ethics of Reading* sfârşeşte predictibil prin repudierea posibilităţii de formulare a unei „legi definitive" sau a unei etici a lecturii, transmite totuşi, mai ales prin ultimul capitol „Re-vision: James and Benjamin", un „sens – cu totul străin lui De Man – al unei receptivităţi extatice faţă de posibilităţile inovatoare ale lecturii ce se deschid dincolo de graniţele unui crez hermeneutic autoreglator mai îngust, mai strict"[90]. În timp ce „legea [fundamentală a] textului" nu poate fi percepută direct, ea poate fi totuşi recitită „în figură", în noi acte de figurare lingvistică. Cititorii lui James trebuie să „încerce să definească prin figură sau prin povestire [acel fapt lingvistic obscur şi secret], din moment ce el nu poate fi definit în nici un alt fel" (*The Ethics of Reading*, p. 124).

În „etica lecturii" a lui Miller, forţa productivă şi retorică a scriiturii este definită oarecum vag ca „lucru[l], material[ul], lege[a] sau forţa latente din text" (p. 121). În câteva dintre modelele actuale de critică culturală, pe de altă parte, „legea textului" este legată mult mai puternic de legea sociopolitică, însă prin ceea ce Michael Ryan numeşte „articulare critică" ce „nici nu transformă similarităţile în identităţi, nici nu menţine cu rigurozitate distincţiile", fiind mai „asemănătoare ţeserii împreună a firelor eterogene într-un nou produs"[91]. O versiune radicalizată a deconstrucţiei derrideene joacă un rol important în opera lui Michael Ryan, Edward Said, Gayatri Chakravorty Spivak sau Cornel West, atât ca intrument demistificator, dezvăluind pretenţiile totalizatoare ale „marilor discursuri", cât şi ca metodă de „examinare a posibilităţilor ce au fost reprimate sau redefinite sistematic – şi astfel au rămas neexplorate"[92]. Criticii feminişti şi deconstructiviştii din al doilea val au considerat de asemenea deconstructivismul folositor pentru dislocarea pretenţiilor totalizatoare, falogocentrice ale discursurilor politice tradiţionale (inclusiv „marxismul scientist") şi pentru recuperarea unui „altuia" reprimat, a diferenţei culturale absorbite. Evoluţia lui Barbara Johnson este un bun exemplu: lecturile ei anterioare din Poe, Balzac, Melville, Marx, Lacan şi Derrida sugerează că semnificaţia textuală rezidă adesea în acte discriminatorii, represive, în sisteme puternice de echivalenţe şi opoziţii binare. În încercarea de subminare a opoziţiilor textuale, deconstruc-

Scanned with OKEN Scanner

tivismul revelează „lucrările diferenței ce se definesc mult mai greu. Diferențele *dintre* entități (proză și poezie, bărbat și femeie, literatură și teorie, vină și inocență) sunt descrise ca întemeindu-se pe o reprimare a diferențelor *dinăuntrul* entităților, a modurilor în care o entitate diferă de ea însăși“[93]. Cel mai bun exemplu al acestui tip de reprimare a diferenței în chiar actul articulării sale este tratamentul pe care deconstructivismul îl aplică „alterității misterioase“, problema genului. Chiar dacă „urmele lingvistice“ ale problemei genului pot fi încă recunoscute în textele „teoreticienilor masculini ai Școlii de la Yale“, „o eradicare eșuată a diferenței nu este același lucru cu recunoașterea diferenței“[94]. După cum recunoaște Barbara Johnson, această deturnare/reprimare a femeilor este prezentă în egală măsură și în „versiunea feminină a Școlii de la Yale“, și în propria carte *The Critical Difference*: „Nici o autoare nu este studiată. Aproape nici un critic-femeie nu este citat. Și, ceea ce este și mai surprinzător, aproape că nu există nici un personaj feminin în oricare dintre povestirile analizate... Într-o carte ce se anunță drept un studiu al diferenței, locul femeii este constant eradicat“ (*A World of Difference*, p. 39). Diferența sexuală este încă prezentă în carte, însă îngropată în „volute[le] retorice“ ale unui discurs ce „dramatizează incapacitatea de a ști dacă femeia pe care ne așteptăm să o întâlnim există sau nu cu adevărat “ (p. 40).

În cartea ei ulterioară, *A World of Differences* (1987), Barbara Johnson a demonstrat convingător că deconstructivismul mai are încă resurse pentru „transfera[rea] analizei diferenței... din sfera universalității lingvistice sau a alegoriei deconstructive în contexte în care diferența este în discuție în «lumea reală»“ (p. 2). Aici, deconstructivismul „abordează genul“ precum și un nou sens al „poziționării“ cu referire la probleme sociopolitice mai largi, cum ar fi „psihogeneza diferenței“, distincțiile rasiale și sexuale, „focar[ul] orb al anumitor granițe instituționale“ ș.a.m.d. De obicei, eseurile sale pornesc de la concentrarea asupra operațiilor autolegitimatoare, ascunse ale limbajului figural, dar treptat trec dincolo de „întrebarea referitoare la adecvarea limbajului“ (p. 189), spre o regândire a relațiilor dintre creativitatea feminină și politicile genului și rasei (vezi în special „Apostrophe, Animation and Abortion“,

Scanned with OKEN Scanner

„Mallarmé as Mother", „Thresholds of Difference: Structures of Address in Zora Neale Hurston"). Printr-o strategie subtilă ce relaţionează ceea ce la început părea să nu se potrivească – accente problematice (cum ar fi „problema maternităţii, problema scriitoarei şi problema autobiografiei" în *Frankestein*, p. 144) – Barbara Johnson pune în scenă o naraţiune critică surprinzătoare, ce sfârşeşte prin revizuirea atât a teoriei genului, cât şi a prejudecăţilor societale mai largi în legătură cu configuraţia creativităţii şi sinelui feminine. Eseurile sale au acum clare implicaţii politice şi pedagogice, căutând „să articuleze deconstructivismul şi feminismul în termenii unor teorii şi practici pedagogice" (p. 42). Pedagogia feministă proiectată de Johnson continuă dar şi corectează abordarea radical sceptică a lecturii de către De Man, valorizând „personalul, sau cel puţin poziţionalul, drept o modalitate de diseminare a autorităţii şi de fragmentare a falsei universalităţi a înţelesurilor patriarhale instituţionalizate. Nu numai că experienţa personală a femeii a tins să fie exclusă din discursul cunoaşterii, dar însăşi sfera personalului a fost codificată ca feminină şi astfel devalorizată" (*A World of Difference*, p. 44). Trecerea de la „discursul autorezistenţei şi nesiguranţei" al lui De Man care a avantajat criticii masculini ce deţineau deja puterea, la o poziţie mai flexibilă ce le-ar permite femeilor să obţină autoritatea prin naraţiune personală şi validare conceptuală nu este una facilă: „în timp ce discursul deconstructivist este în pericol de a supravaloriza autorezistenţa, discursul feminist poate fi în pericol de a pierde autorezistenţa ca sursă a viziunii interioare şi a puterii, mai degrabă decât ca lipsă de putere" (p. 46). Miza pedagogiei feministe deconstructiviste ar putea fi aceea de a aduce cele două laturi ale procesului, articularea şi autorezistenţa, personalizarea şi reflecţia teoretică, într-o relaţie atipică „ce va face propria lor cunoaştere atât posibilă, cât şi problematică". În loc să pună neîncetat sub semnul întrebării propria sa întreprindere, obligând critica la un regres infinit al demistificării, pedagogia deconstructivistă ne-ar putea face accesibilă „surpriza unei alterităţi pe care o putem întâlni numai în momentul descoperirii neaşteptate că o ignorăm" (p. 15–6). Asemeni lecturilor de sine ale lui James din prefeţele la ediţia New York, această pedagogie ar accentua descoperirea intelectuală, făcând ca „surpriza unei logici nonbinare, indeci-

Scanned with OKEN Scanner

dabile“ să lucreze în serviciul unor noi modalităţi de lectură/scriitură.

În următoarele două capitole mă voi opri, în cursul analizei pe care o voi face unor modele feministe şi sociosemiotice de lectură, asupra câtorva interpretări ale prozei lui James ce îmbină premisele poststructuraliste (deconstructiviste) cu o perspectivă sociopolitică articulată. Figura jamesiană ce emerge din *A Woman's Place in the Novels of Henry James* (1984) a lui Elizabeth Allen, *Desire and Repression* (1986) a lui Donna Przybylowicz sau din *The Theoretical Dimensions of Henry James* (1984) a lui John Carlos Rowe deconstruieşte şi simultan revigorează „principiul realităţii“ în estetica de secol XIX, oferind şi refuzând alternativ promisiunea „adevăr[ului]“ reprezentaţional. În acelaşi timp, aceste analize contextualizează atent tema deconstructivă a lui James, evitând simpla ipostaziere a „forţelor aparente ale eterogenităţii, suplementarităţii şi *différance*-ei“[95]. Împotriva unei perspective esteticizante naive care s-ar delecta doar în ambiguităţile lui James, sau a uneia marxist-foucaltiene mai deterministe ce ar subestima potenţialul subversiv al literaturii, ele accentuează natura autocontradictorie a figurilor lui James, ironica lor *mise-en-scène*. James ne apare atât ca un reflector incomod al crizei sociale şi estetice de la sfârşitul secolului al XIX-lea, dar şi ca un „artist «revoluţionar» în mare măsură, din moment ce nu acceptă pasiv forţele existente ale producţiei literare dominante în epoca sa, ci, dimpotrivă, extinde şi alterează radical formele tradiţionale prin utilizarea unor metode şi instrumente experimentale. Printr-un astfel de act, el creează noi relaţii sociale între sine şi cititorii săi, transformând structurile estetice la dispoziţia lui şi apelând la tehnici narative inovatoare care ar face din audienţa sa producători, mai degrabă decât consumatori ai înţelesului“[96].

Scanned with OKEN Scanner

Note

1. Jacques Derrida, *Of Gramatollogy*, trad. Gayatri Spivak, Johns Hopkins University Press, Baltimore, 1974, p. 49. (Versiunea românească în Jacques Derrida, „Lingvistică şi gramatologie", în *Pentru o teorie a textului. Antologie „Tel Quel" 1960–1971*, trad. Adriana Babeţi şi Delia Şepeţean-Vasiliu, Editura Univers, Bucureşti, 1980, p. 81 [n. tr.].)
2. Geoffrey Hartman, „Literary Criticism and Its Discontents", în *Critical Inquiry*, 3 (1976), p. 211–2.
3. Geoffrey Hartman, „Understanding Criticism", în *Writing and Reading Differently: Deconstruction and the Teaching of Composition and Literature*, ed. C. Douglas Atkins şi Michael L. Johnson, University Press of Kansas, Lawrence, Kansas, 1985, p. 159–60.
4. Christopher Norris, Paul de Man: *Deconstruction and the Critic of Aesthetic Ideology*, Routledge, Chapman and Hall, Inc., London and New York, 1988, p. 89.
5. Culler, *On Deconstruction*, p. 259–60.
6. Ray, *Literary Meaning*, p. 187–8.
7. De Man, *The Resistance to Theory*, p. 33.
8. De Man, *Blindness and Insight: Essays in the Rhetoric of Contemporary Criticism*, ediţia a 2–a revizuită, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1983, prima ediţie 1971, p. 111.
9. Jacques Derrida, *Dissemination*, trad. Barbara Johnson, University of Chicago Press, Chicago, 1981, p. 33. (Versiunea românească în Jacques Derrida, *Diseminarea*, trad. Cornel Mihai Ionescu, Editura Univers Enciclopedic, Bucureşti, 1997, p. 30 [n. tr.].)

Scanned with OKEN Scanner

10. Barbara Johnson, *A World of Difference*, Johns Hopkins University Press, Baltimore şi Londra, 1987, p. 13.
11. Paul de Man, „Shelley Disfigured", în *Deconstruction and Criticism*, ed. Harold Bloom ş.a., Seabury Press, New York, 1979, p. 53.
12. John D. Caputo, *Radical Hermeneutics: Repetition, Deconstruction, and the Hermeneutic Project*, Indiana University Press, Bloomington, 1987, p. 4–5.
13. *Ibid.*, p. 6.
14. Jacques Derrida, „LIVING ON: Border Lines", trad. James Hulbert, în *Deconstruction and Criticism*, p. 153.
15. Vezi prima secţiune, „Tympan", a cărţii lui Derrida *Margins of Philosophy*, trad. Alan Bass, University of Chicago Press, Chicago, 1982; şi analiza făcută de Derrida „pliului", „himenului", „membranei", „foii" în *Mimique* a lui Mallarmé, în *Dissemination*, p. 173–287; *Diseminarea*, p. 181–301. Pentru o discuţie pertinentă asupra exploatării şi criticii limitelor de către Derrida, vezi Jonathan Culler, „At the Boundaries: Barthes and Derrida", în *At the Boundaries: Proceedings of the Northeastern University Center for Literary Studies*, vol. 1 (1983), p. 23–45.
16. J. Hillis Miller, „The Figure in the Carpet", în *Poetics Today*, 3 (1980), p. 107–18.
17. Vezi Derrida, „The Parergon", în *October*, 9 (1979), p. 3–40.
18. Robert L. Caserio, *Plot, Story, and the Novel: From Dickens and Poe to the Modern Period*, Princeton University Press, Princeton, 1979, p. 225.
19. C. Douglas Atkins, *Reading Deconstruction: Deconstructing Reading*, University Press of Kentucky, Lexington, 1983, p. 69.
20. Miller, „Narrative and History", în English Literary History, 41 (1974), p. 471.
21. Miller, *Fiction and Repetition: Seven English Novels*, Harvard University Press, Cambridge, Mass., 1982, p. 68.
22. Miller, „Ariadne's Thread: Repetition and the Narrative Line", în *Critical Inquiry* 3 (1976), p. 57–78. Retipărit în *Interpretation of Narrative*, ed. Mario J. Valdés şi Owen J. Miller, University of Toronto Press, Toronto, 1979/1981, p. 148–66.
23. Miller, *Thomas Hardy: Distance and Desire*, Harvard University Press, Cambridge, Mass., 1970, p. VIII.
24. Cain, *The Crisis in Criticism*, p. 42.
25. J. Hillis Miller, „The Geneva School", în *Modern French Criticism: From Proust and Valéry to Structuralism*, ed. John

Scanned with OKEN Scanner

F. Simon, University of Chicago Press, Chicago, 1972, p. 292. Daniel Schwartz demonstrează continuitatea dintre etapa fenomenologică a lui Miller cu al său „cititor timid abordând misterul *cogito*-ului" şi accentul poststructuralist pus pe participarea cititorului la figurarea atotcuprinzătoare a textului. În ambele cazuri „situaţia cititorului" este înscrisă în roman sub forma unor traiecte interpretative ce constrâng şi acţionează asupra interpretantului real. Vezi *The Humanistic Heritage: Critical Theories of the English Novel from James to Hillis Miller*, University of Pennsylvania Press, Philadelphia, 1986, p. 222–66. C. Douglas Atkins (*Reading Deconstruction*, p. 69–72) şi William E. Cain (*The Crisis in Criticism*, p. 33–5) au indicat alte continuităţi în cazul „odiseii [lui Miller] de la «critica geneveză» la deconstructivism".

26. Miller, „Deconstructing the Deconstructers", în *Diacritics*, 5/2 (vara 1975), p. 31.
27. J. Hillis Miller, *The Form of Victorian Fiction*, University of Notre Dame, Notre Dame, Ind., 1968, p. 16.
28. În opinia lui Miller un roman ca *Tess d'Urberville*, de exemplu, sprijină şi în acelaşi timp subminează diferitele cauze explicative propuse de critică – sociale, psihologice, genetice, materiale, metafizice sau fortuite. Avantajul ficţiunii asupra discursului critic este că prima poate susţine „un mare grup de cauze sau explicaţii incompatibile" într-o tensiune activă (p. 140–1).
29. Vezi şi William Cain, *Literature in Crisis*, p. 37–9. Cain identifică în eseul lui Miller două noţiuni conflictuale de lectură: „Deşi Miller accentuează adesea textul autointerpretativ, cu criticul într-o postură subordonată, el reinvesteşte criticul cu autoritatea de a revela natura «eterogenă» specială a textului... Criticul este necesar pentru a deconstrui textul întrucât acesta nu-şi poate «exhiba» propria «interpretare», propria deconstrucţie de sine" (p. 45).
30. Shlomith Rimmon, *The Concept of Ambiguity – the Example of James*, University of Chicago Press, Chicago şi Londra, 1977. Vezi şi discuţia mea referitoare la analiza lui Rimmon în capitolul VI.
31. Shlomith Rimmon-Kenan, „Deconstructive Reflections on Deconstruction: In Reply to Hillis Miller", în *Poetics Today*, 2/1b (1980/81), p. 187.
32. Miller, „Williams' *Spring and All* and the Progress of Poetry", în *Daedalus*, 99 (1970), p. 429.

Scanned with OKEN Scanner

33. Miller, „The Function of Rhetorical Study at the Present Time", în *ADE Bulletin*, 62 (septembrie-noiembrie 1979), p. 12.
34. Miller, *The Ethics of Reading*, p. 59.
35. Paul de Man, prefață la Carol Jacobs, *The Dissimulating Harmony*, Johns Hopkins University Press, Baltimore și Londra, 1978, p. XI.
36. Paul de Man, *The Rethoric of Romanticism*, Columbia University Press, New York, 1984, p. 80.
37. Îi rămân îndatorat aici analizei excelente a lui Cynthia Chase referitoare la figurația radicală a lui De Man în „Giving Face to a Name: De Man's Figures", în *Decomposing Figures: Rhetorical Readings in the Romantic Tradition*, Johns Hopkins University Press, Baltimore și Londra, 1986, p. 82–112.
38. Chase, *Decomposing Figures*, p. 88, 89.
39. Christopher Norris, Paul de Man: *Deconstruction and the Critique of Aesthetic Ideology*, p. 37. Norris analizează în detaliu critica lui De Man a „ideologiei estetice" în capitolul II, p. 28–64.
40. Această polemică a avut loc la finalul ultimei conferințe Messenger ținută de De Man la Cornell University în februarie și martie 1983. Vezi „Conclusions: Walter Benjamin's «The Task of the Translator»", în *The Resistance to Theory*, p. 99, 101.
41. Neil Hertz notează și el „modalitatea particulară [a lui De Man] de combinare a analizei și patosului, de îmbinare a argumentelor tehnice referitoare la operațiile retoricului... cu un limbaj – al lui și al textelor citate – ale cărui figuri recurente sunt puternic marcate și ale cărui teme sunt încărcate emoțional, ca să nu spun melodramatice". Vezi „Lurid Figures", în *Reading de Man Reading*, ed. Wlad Godzich și Lindsay Waters, University of Minnesota, Minneapolis, 1988, p. 82–104.
42. Norris, *Paul de Man*, p. XVI-XVII. Contrar celor sugerate de mine aici, Christopher Norris și Minae Mizumura („Renunciation", în *Yale French Studies*, 69 [1985], p. 91–2) susțin că opera de mai târziu a lui De Man a extirpat cu succes acest reziduu umanist, definind limbajul drept o „rețea în întregime impersonală de vectori tropologici, substituții și dislocări" (*Paul de Man*, p. XVII).
43. Jonathan Culler, „Reading Lyric", în *Yale French Studies*, 69 (1985), p.106.
44. Miller, *The Ethics of Reading*, p. 50.
45. De Man, prefață la Carol Jacobs, *The Dissimulating Harmony*, p. XI.

Scanned with OKEN Scanner

46. Geoffrey Hartman, „Tea and Totality: the Demand of Theory on Critical Style", în *After Strange Texts: The Role of Theory in the Study of Literature*, ed. Gregory S. Jay şi David L. Miller, University of Alabama Press, Alabama, 1983, p. 48.
47. J. Hillis Miller, „Composition and Decomposition: Deconstruction and the Teaching of Writing", în *Composition & Literature: Bridging the Gap*, ed. Winifred Bryan Horner, University of Chicago Press, Chicago, 1983, p. 48.
48. John K. Sheriff, *The Fate of Meaning: Charles Peirce, Structuralism and Literature*, Princeton University Press, Princeton, 1989, p. 32, 44.
49. Derrida, *Positions*, trad. Allan Bass, University of Chicago Press, Chicago, 1981, p. 39–46; vezi şi Gregory S. Jay şi David L. Miller, „The Role of Theory in the Study of Literature?", în *After Strange Texts*, p. 9.
50. Vezi Ray, *Literary Meaning*, p. 199.
51. Stefano Rosso, „An Interview with Paul de Man", în *The Resistance to Theory*, p. 117.
52. „Noţiune[a] de text general", de exemplu, este un construct filozofic care trimite mai mult la ontologia radicală heideggeriană, decât la o definiţie critică a textualităţii; în măsura în care transcende opoziţiile dintre extratextual şi intratextual, aparenţă şi esenţă, logocentrism şi grafocentrism, ea „ruinează însuşi proiectul criticii literare". În mod asemănător, noţiunea derrideană de „cvasimetaforicitate" ca infrastructură constitutivă a întregii filozofii este un fel de „concept transcendental" ce nu poate fi tematizat satisfăcător pentru critică. El poate fi explicat cu o oarecare coerenţă doar prin referinţă la „diferenţa conceptuală dintre subiect şi obiect, şi chiar dintre *Dasein* şi Fiinţă" a lui Heidegger – Rodolphe Gasché, *The Tain of the Mirror: Derrida and the Philosophy of Reflection*, Harvard University Press, Cambridge, Mass., 1986, p. 282, 317. Dar în vreme ce salvează filozofia derrideană, perspectiva lui Gasché subestimează relaţia complexă ce leagă „argumentele filozofice" ale lui Derrida de explorarea sa critică a formării conceptelor, a strategiilor retorice şi argumentative, a conştiinţei de sine lingvistice. Multe dintre „infrastructurile" sale filozofice sunt în primul rând definite în contexte literare: lupta lui Rousseau cu „suplementul" periculos al scriiturii, explorarea negativităţii de către Bataille, logica deconstructivă a „himen"-ului la Mallarmé ş.a.m.d. A analiza infrastructura derrideană de „re-marcă" făcând abstracţie de diferitele sale con-

Scanned with OKEN Scanner

cretizări în opera lui Mallarmé (ca evantai, pliu, himen) este o strategie atât reductivă, cât şi contrară accentului derridean pus pe natura figurală a întregului limbaj.

53. Gasché, „Unscrambling Positions: On Gerald Graff's Critique of Deconstruction", în *MLN*, 5 (1981), p. 1015–34.
54. Miller, „The Figure in the Carpet", p. 113.
55. Miller, „A Guest in the House: Reply to Shlomith Rimmon-Kenan's Reply", în *Poetics Today*, 2/1b (1980/81), p. 190.
56. John R. Boly, „Deconstruction as a General System: Tropes, Disciplines, Politics", în *Cultural Critique*, 11 (iarna 1988–89), p. 188–9.
57. Culler comentează: „Putem aplica de asemenea discursului [lui De Man] ceea ce el afirmă despre «aserţiunile dogmatice» ale lui Riffaterre: «stipulându-le în termenii cei mai monotoni şi apodictici, el face evidentă funcţia lor euristă...» Dar chiar şi acest lucru nu se aplică tuturor ipotezelor sale, de vreme ce aserţiunile despre eterna scindare a fiinţei, de exemplu, nu ne permit să facem nimic. Ele par să funcţioneze – sunt în mod necesar făcute să funcţioneze pentru cititori – ca alegorii, ca parte a unei povestiri a lecturii şi scriiturii în care figura literaturii joacă un rol principal" (*Framing the Sign*, p. 119).
58. Christopher Butler, *Interpretation, Deconstruction and Ideology*, Clarendon Press, Oxford, 1984, p. 71.
59. Culler, *Framing the Sign*, p. 15.
60. „Hypogram and Inscription", în *The Resistance to Theory*, p. 27–53.
61. Hartman, „Tea and Totality", p. 39.
62. Vincent B. Leitch, *Deconstructive Criticism: An Advanced Introduction*, Columbia University Press, New York, 1983, p. 224.
63. Ray, *Literary Meaning*, p. 204.
64. După cum scrie Barbara Johnson, „Faptul că ceea ce este vag numit deconstructivism este acum larg instituţionalizat în Statele Unite mi se pare atât intrigant, cât şi paradoxal, dar şi puţin confuz, deşi nu din motivele avansate de majoritatea oponenţilor săi. Întrebările pe care le voi pune sunt următoarele: Cum poate impulsul deconstructivist să-şi reprime energia *critică* în faţa propriului succes? Ce poate face un cititor care a trăit surpriza descoperirii intelectuale într-o operă a lui Jacques Derrida sau Paul de Man, pentru a menţine contactul nu atât cu conţinutul descoperirii, cât cu tulburarea intelectuală a surprizei? Cum poate

Scanned with OKEN Scanner

fi această surpriză făcută să *opereze* în maniere noi?" (*A World of Difference*, p. 11).

65. Miller, „Composition and Decomposition", p. 43, 52. Vezi şi comentariul lui Vincent Leitch în *Deconstructive Criticism* (p. 52): „Situat pe poziţia unui critic literar american major, Miller reuşeşte să producă critica practică aşteptată şi necesară, rămânând însă prins mai mult sau mai puţin în plasa domeniilor filozofice".
66. Vezi în special colecţia de eseuri editată de C. Douglas Atkins şi Michael Johnson, *Writing and Reading Differently: Deconstruction and the Teaching of Composition and Literature*, Kansas University Press, Lawrence, 1985, la care şi-au adus contribuţia Vincent B. Leitch, Gayatri Chakravorty Spivak, Gregory L. Ulmer, David Kaufer şi Gary Waller, Sharon Crowley, J. Hillis Miller, Nancy R. Comley, Barbara Johnson, Geoffrey Hartman.
67. Gregory L. Ulmer, „Textshop for Post(e)pedagogy", în *Writing and Reading Differently*, p. 56. Pentru un argument similar, vezi Vincent B. Leitch, „Deconstruction and Pedagogy", în *Theory in the Classroom*, ed. Cary Nelson, University of Illinois Press, Urbana, 1986, p. 53.
68. Barbara Johnson, „Teaching Deconstructively", în *Writing and Reading Differently*, p. 140–1, 147.
69. Johnson, *A World of Difference*, p. 14.
70. Boly, „Deconstruction as a General System", p. 198.
71. Ulmer, „Textshop for Post(e)pedagogy", *Writing and Reading Differently*, p. 38.
72. Redescoperirea în 1987 a contribuţiilor tânărului De Man la un ziar pronazist belgian, *Le Soir*, între decembrie 1940 şi noiembrie 1942, a aruncat o nouă îndoială asupra motivelor extratextuale ale proiectului demanian. Unii au încercat să citească opera de mai târziu a lui De Man drept o încercare de a exorciza povara memoriei sale vinovate printr-o filozofie sceptică a limbajului şi printr-o denunţare a investiţiilor manipulatoare, reacţionare ale esteticii tradiţionale. Alţii s-au folosit de afirmaţiile antisemite din timpul războiului în încercarea de a lovi în deconstructivismul literar, de a-l discredita pe scară largă drept un „vast proiect de amnistiere pentru politica colaboraţionistă din timpul celui de-al doilea război mondial" – Jeffrey Mehlman, citat în David Lehman, „Deconstructing de Man's Life: An Academic Idol Falls into Disgrace", în *Newsweek*, CXI/7 (15 februarie 1988), p. 63–5. Mai recent, atât o psihanaliză naivă a lui De Man, cât şi atacurile

Scanned with OKEN Scanner

exagerate şi adesea dezinformate la adresa criticii deconstructiviste au fost contracarate de o analiză mai riguroasă a politicii culturale a lui De Man din tinereţea sa de recenzor al cărţilor, până la criticile sale ulterioare aduse „ideologiei estetice". Vezi în acest sens Jonathan Culler, „«Paul de Man's War» and the Aesthetic Ideology", în *Critical Inquiry*, 15 (vara 1989), p. 777–83; şi Norris, „Postscript" la cartea sa *Paul de Man*, p. 177–98.
Teoreticieni deconstructivişti asemeni lui Derrida şi Hartman au încercat de asemenea să recitească articolele din tinereţe ale lui De Man prin prisma strategiilor lui ulterioare de lectură, căutând discrepanţele, ambiguităţile cruciale, dar şi „evoluţia" din opera sa care a condus, în cuvintele lui Hartman, la „o reflecţie aprofundată asupra retoricii totalitarismului... Critica lui De Man a oricărei tendinţe de totalizare a literaturii sau limbajului, de întrevedere a unităţii acolo unde nu există nici o unitate, ne apare drept un act de conştiinţă întârziat, dar totuşi puternic" (*New Republic* [7 martie 1988], p. 31). Afluxul de reacţii create de eseul lui Derrida în apărarea lui De Man („Like the Sound of the Sea Deep within a Shell: Paul de Man's War", în *Critical Inquiry*, 14 [primăvara 1988], p. 590–652) a primit de la Derrida încă un răspuns de şaizeci de pagini, ce reexaminează uneori afabil, alteori resemnat, „absurdităţile, erorile de logică, lecturile greşite, cele mai mari inepţii" la care a fost supusă teoria deconstructivistă şi sfârşeşte cu o meditaţie asupra încercărilor „biodegradabile" ale culturii de a asimila, controla, reprima jocul limbajului. Vezi Derrida, „Biodegradables: Seven Diary Fragments", în *Critical Inquiry*, 15 (vara 1989), p. 812–73.

73. Miller, „Stevens' Rock and Criticism as Cure, II", în *Georgia Rewiew*, 30 (1976), p. 332.
74. Cynthia Chase, „Remembering Forgeting: De Man's Romanticism", eseu prezentat la Harvard Center for Literary and Cultural Studies (Harvard University, martie 1988), p. 22. Atât lecturile deconstructiviste ale textelor romantice operate de De Man, cât şi cartea lui Laclau şi Chantal *Hegemony and Socialist Strategy: Toward a Radical Democratic Politics*, Vero, Londra, 1985, valorizează „pozitivitatea diferenţială" a discursurilor în detrimentul logicii lor preemtive a identităţii.
75. Vezi Cedric Watts, „Bottom's Children: the Fallacies of Structuralism, Post-Structuralism and Deconstructionist Literary Theory", în Lawrence Lerner, *Reconstructing Literature*, Basil Blackwell, Oxford, 1983, p. 20–35.

Scanned with OKEN Scanner

76. James Gribble, *Literary Education: a Reevaluation*, Cambridge University Press, Cambridge, 1983, p. 79, 87.
77. Steven Knapp şi Walter Benn Michaels, „Against Theory", în *Against Theory: Literary Studies and the New Pragmatism*, ed. W. J. T. Mitchell, p. 10.
78. Cedric Watts, „Bottom's Children", p. 30, 24.
79. Meyer Abrams, citat în Paul de Man, *The Resistance to Theory*, p. 99, 101.
80. Terry Eagleton, *Literary Theory: An Introduction*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1986, p. 148.
81. William E. Cain, „English in America Reconsidered: Theory, Criticism, Marxism, and Social Change", în *Criticism in the University*, ed. Gerald Graff şi Reginald Gibbons, Northwestern University, Evanston, 1985, p. 91.
82. Allan Megill, *Prophets of Extremity: Nietzsche, Heidegger, Foucault, Derrida*, University of California Press, Berkeley, 1985, p. 260.
83. Derrida, „The Structure, Sign and Play in the Discourse of the Human Sciences", în *The Structuralist Controversy: the Languages of Criticism and the Sciences of Man*, ed. Richard Macksey şi Eugenio Donato, Johns Hopkins University Press, Baltimore, 1970, p. 404.
84. Derrida, „Like the Sound of the Sea Deep within a Shell: Paul de Man's War", p. 648, 640.
85. Carlos Rowe, „Surplus Economies: Deconstruction, Ideology, and the Humanities", în *The Aims of Representation: Subject/Text/History*, ed. Murray Krieger, Columbia University Press, New York, 1987, p. 134.
86. Barbara Johnson, *A World of Difference*, p. 14. Totuşi, dictonului lui Derrida că „nu există un în-afara-textului" i s-a dat uneori o interpretare restrictivă care constrânge într-o măsură destul de mare deconstrucţia la o analiză retorică a contradicţiilor intratextuale golită chiar şi de cunoaşterea de sine. Criticul, după cum a afirmat Miller, „nu poate în nici un fel să se sustragă textului, să evadeze din tunelurile labirintice ale limbajului pe care le găseşte în operă. Nu poate decât să le reformuleze în propriii lor termeni alotropici" („Stevens' Rock and Criticism as Cure, II", p. 331); „Limbajul nu se poate gândi pe sine sau propriile legi, tot astfel cum omul nu se poate înălţa prin propriile eforturi. Limbajul nu poate exprima ceea ce se află în afara limbajului. Nu poate şti dacă a atins sau nu şi dacă a exprimat sau nu ceea ce se află în

Scanned with OKEN Scanner

afara limbajului şi nici nu poate şti dacă acel «în afară» este un gând sau un lucru sau un spirit transcendent sau un anume temei lingvistic al limbajului sau dacă nu este nimic... Este imposibil să ne sustragem limitelor limbajului prin intermediul limbajului" (*The Ethics of Reading*, p. 56, 59).

87. Derrida, „The Conflict of Faculties: a Mochlos", trad. Cynthia Chase, Jonathan Culler, Irving Wohlfarth, Columbia University, New York, conferinţă, 1980. Citat în Vincent B. Leitch, „Deconstruction and Pedagogy", p. 47.
88. Leitch, „Deconstruction and Pedagogy", p. 48, 53.
89. Culler, *Framing the Sign*, p. 109. Pentru o analiză mai detaliată a semnificaţiei ideologice a deconstrucţiei demaniene a „ideologiei estetice", vezi Norris, Paul de Man, mai ales capitolele 2 („De Man and the Critique of Romantic Ideology"), 4 („Aesthetic Ideology and the Ethics of Reading") şi 6 („«The Temptation of Permanence»: Reading and History").
90. Norris; *Paul de Man*, p. 115.
91. Michael Ryan, *Marxism and Deconstruction: A Critical Articulation*, Johns Hopkins University Press, Baltimore, 1982, p. XV.
92. David Kaufer şi Gary Waller, „To Write is to Read Is to Write, Right?", în *Writing and Reading Differently*, p. 71.
93. Barbara Johnson, *The Critical Difference: Essays in the Contemporary Rhetoric of Reading*, Johns Hopkins University Press, Baltimore, p. X–XI.
94. Johnson, *A World of Difference*, p. 36.
95. Rowe, „Deconstruction, Ideology, Humanities", p. 154.
96. Przybylowicz, *Desire and Repression: The Dialectic of Self and Other in the Late Works of Henry James*, p. 312.

Scanned with OKEN Scanner

IV

FIGURAREA DIFICILĂ: SEMNIFICANŢI FEMININI ÎN TEXTE MASCULINE

Dar între timp, aşa, ca să grăbim o naştere anevoioasă, n-aţi putea da un indiciu unui confrate?

Henry James, „The Figure in the Carpet" *(p. 288)*

Multe formulări actuale ale procesului narativ pierd din vedere faptul că subiectivitatea este implicată în angrenajul naraţiunii şi constituită într-adevăr în relaţia dintre naraţiune, înţeles şi dorinţă; astfel încât opera însăşi a narativităţii este angajarea subiectului în anumite poziţionări ale înţelesului şi dorinţei.

Teresa de Lauretis, Alice Doesn't *(p. 106)*

1. SCENARII FEMINISTE DE LECTURĂ

Asemeni teoriei răspunsului de lectură şi deconstructivismului, critica feministă a urmărit o practică interpretativă revizionistă, orientată asupra cititorului, precum şi o critică riguroasă a infrastructurilor ideologice ale interpretării. Dar spre deosebire de variantele masculine care au luat adesea o turnură anistorică, neglijând „problemele legate de rasă, clasă şi sex ori

Scanned with OKEN Scanner

conflictele, suferinţele şi pasiunile asociate acestor realităţi"[1], abordarea feministă a lecturii a fost mai pragmatică, politic orientată, revalorizând experienţa femeilor şi dezvăluind marginalizarea lor tradiţională ca semnificanţi în cultură. Pentru feminişti, „întrebarea *cum* citim este legată în mod inextricabil de întrebarea *ce* citim. Mai precis, cercetarea feministă în activitatea lecturii începe cu recunoaşterea androcentrismului canonului literar şi a faptului că acest lucru are un efect profund dăunător asupra cititoarelor"[2]. Teoria şi practica, reacţia de lectură şi revizuirea canonului interacţionează activ în critica feministă. Actul lecturii este din această perspectivă „franc politic", o „căutare a identităţii feminine", o luptă pentru a recâştiga accesul la procesul semnificării. Actul interpretativ este integrat, chiar dacă întrucâtva ostentativ, unei practici politice ţintind către revizuirea rolurilor socioculturale atribuite femeilor într-o cultură patriarhală. Sarcina înţelegerii „propriilor sentimente, motivaţii, dorinţe, ambiţii, acţiuni şi reacţii" este corelată direct unei examinări critice a „forţelor ce menţin subordonarea femeilor faţă de bărbaţi"[3].

Mare parte din critica feministă, mai ales în faza de început, a fost iniţiată în sala de curs, ca parte integrantă a unui „dialog critic, discuţie, dezbatere, relectură şi, în sfârşit, revizuire" ce au autorizat noi voci şi opinii noncanonice în practica interpretativă.[4] Principalele două accente au fost puse pe revizuirea interpretativă, în sensul jamesian de „a privi înapoi, de a privi cu alţi ochi, de a te apleca asupra unui text vechi de pe o poziţie critică nouă", şi pe educarea unui cititor *sexuat* capabil să *recitească* şi să reziste critic la presiunile textului masculin. Sarcina criticului feminist, în opinia lui Judith Fetterley, este „de a deveni mai degrabă un cititor care rezistă, decât unul care consimte şi, prin această refuzare a consimţirii, de a iniţia procesul de exorcizare a minţii masculine ce ne-a fost implantată" (*The Resisting Reader*, p. XXII). Pe lângă faptul de a se opune lipsei de putere implicată în identificarea cu perspectiva masculină[5], cititorul feminist trebuie să articuleze o poziţionare alternativă în text, „să descopere un nou limbaj, o nouă modalitate de lectură care să poată integra inteligenţa şi experienţa noastră, raţiunea şi suferinţa noastră, scepticismul nostru şi viziunea noastră"[6]. Din această perspectivă, lectura este asociată „nu

Scanned with OKEN Scanner

numai *cunoaşterii*, dar în egală măsură *puterii*, ea constă nu numai într-o căutare a înţelesului, dar şi în lupta pentru a-l controla"[7].

Problema cu această lectură „antitetică" este că rămâne în principal reactivă, autodefensivă, legată de modelele narative existente. După cum a demonstrat convingător Elaine Showalter într-o luare de poziţie ceva mai recentă, „obsesia feministă pentru corectarea, modificarea, suplementarea, revizuirea, umanizarea şi chiar atacarea teoriei critice masculine ne face dependenţi de ea şi ne întârzie progresul în soluţionarea propriilor noastre probleme teoretice"[8]. O alternativă ar putea fi oferită de o formă de critică „biarticulată" („*double voiced*"), constructivă şi deconstructivă, simultan „înăuntrul" şi „în afara" canonului, în stare să „marcheze locul geometric cultural exact al identităţii literare feminine... şi astfel să situeze scriitoarele în funcţie de variabilele culturii literare" („Feminist Criticism in the Wilderness", p. 264). În loc să trateze întreaga cultură americană drept o reprezentare „a dramei puterii bărbatului asupra femeii", a „«imasculării» femeii de către bărbat" (*The Resisting Reader*, p. XIII, XX), critica feministă poate alege o abordare mai discriminatoare, dialogică, menită să aducă în prim-plan tensiunile şi autocontradicţiile din texte sau din propriul aparat conceptual. Textele canonice sau „redescoperite" pot fi citite în raport cu textele ignorate de canon sau cu contexte culturale constrângătoare la a căror restructurare contribuie. Paula Treichler şi alţii au propus o asemenea formă de critică dialogică, bazată pe o „structură colaborativă" atât la nivelul interacţiunii text-cititor, cât şi la cel al negocierii din cadrul seminarului.[9] Un număr de trăsături relevante pentru interacţiunea femeilor („egalitarism", „accesibilitate", „centrarea pe echipă", depăşirea „formulei nume-şi-domeniu") sunt integrate într-un format academic tradiţional, erodând structura sa autoritară şi permiţând apariţia unor modalităţi alternative de exprimare academică.

Sarcina de a „cartografia" locul cultural ocupat de identitatea feminină face din critica feministă nu „doar încă o modalitate de lectură a cărţilor", dar şi o teorie culturală radicală, o modalitate politică de participare la producerea şi receptarea textelor. Cititoarele sunt invitate să se aplece asupra textelor cu o „conştiinţă radical diferită de cea care informează literatura"

Scanned with OKEN Scanner

(*The Resisting Reader*, p. XX). Modul lor de „interogare şi dezvăluire", chiar dacă nu rescrie „operele literare astfel încât să devină ale noastre prin reflectarea propriei realităţi", numeşte cu mai multă „acurateţe... realitatea pe care de fapt o reflectă şi, astfel, transformă critica literară dintr-o conversaţie închisă într-un dialog activ" (p. XXIII). În procesul de denunţare a „unei viziuni limitate [care] insistă la nesfârşit asupra comprehensivităţii sale" (p. XI), feminismul speră de asemenea să articuleze o nouă perspectivă epistemologică şi culturală ce le va permite subiecţilor feminini să folosească mai constructiv strategiile semnificatoare disponibile. Responsabilitatea analizei este deplasată, mai întâi în opera interpretativă a lui Elaine Showalter, Ellen Moers, Sandra Gilbert şi Susan Gubar[10], apoi în abordările mai teoretice ale lui Alice Jardine, Mary Jacobus, Joanne S. Frye, Naomi Schor, Gayatri Chakravorty Spivak[11], de la o „critică feministă" a canonului patriarhal, la o practică semnificantă „axată pe femeie" şi de la o preocupare pentru femei în calitate de cititori ce „rezistă" textelor masculine, la o accentuare a rolului lor ca articulatori semiotici ai unei „identităţi feminine pozitive".

Această reorientare către întrebările privind specificitatea feminină a luat uneori, atât în feminismul american, cât şi în cel francez, forma problematică a unei căutări a „esenţei" psihosomatice şi arhetipale sau a unei teorii utopice, „universaliste" a maternităţii/feminităţii ce perpetuează stereotipurile şi distincţiile sexuale tradiţionale. Chiar şi unele dintre cele mai sofisticate analize textuale au tradus figurile narative în modalităţi sinecdotice de a implica „înţelesuri" rigide, axate asupra genului. „Codul" lor de echivalenţe rigide a continuat neglijent fetişizarea „trupului" feminin, sacrificând bogăţia tropică a relaţiei dintre figură şi reprezentare, „feminitatea scripturală şi feminitatea reală"[12]. Această abordare esenţialist-normativă a fost contrabalansată mai recent de o semiotică mai complexă ce explorează falia dintre limbajul figural şi reprezentarea materială, „trupul" retoric şi trupul fiziologic, şi de un accent sporit pe eterogenitatea iconografică şi tematică a discursului feminin. După cum sugerează Maggie Humm, „A celebra multiplicitatea scriiturii feminine, mai degrabă decât simpla sa diferenţă (evitând astfel pericolele «stranietăţii») înseamnă a demonstra importanţa şi normalitatea experienţei femeilor"[13]. În timp ce

Scanned with OKEN Scanner

„experienţa istorică a femeilor şi experienţa personală a cititoarelor contemporane“ rămâne principalul punct de interes[14], feminismul a reuşit să treacă de la o accentuare a diviziunilor de gen, la o largă „regândire a istoriei“ în termeni de rasă, etnicitate, orientare sexuală şi clasă[15], sau de la o centrare pe femei ca „subiect[ul] exclus“, ca „figuri ale nereprezentativităţii“, la o analiză a mecanismelor istorice specifice ale reprezentării genului.

Drept consecinţă, teoreticienii masculini s-au simţit încurajaţi să afirme, banalizând inevitabil o parte a noutăţii epistemologice şi ideologice a feminismului, aplicabilitatea mai extinsă a teoretizărilor feministe despre lectură: „Concluziile criticii feministe... nu sunt specifice femeilor în sensul că le putem simpatiza, înţelege şi aproba numai dacă am avut anumite experienţe care aparţin femeilor. Din contră, aceste lecturi demonstrează limitările interpretărilor critice masculine în termeni la care criticii masculini pot să subscrie, şi ele caută, asemeni tuturor actelor ambiţioase ale criticii, să atingă o înţelegere general convingătoare“[16]. Feminismul a ajuns să fie descris ca un „aliat natural“ al metodei istorice, oferind un model de *contextualizare* şi conştienţă de sine critică ce poate fi extins la „lectura masculină“, dar şi ca un exemplu pentru modul în care istoria literară poate fi *particularizată*, prin corelarea unei producţii literare specifice („particularitatea scriiturii feminine“) cu „actualitatea experienţei femeilor“[17]. Definită într-o luare de poziţie recentă ca „o metodă de specificare, ilustrând voci individuale şi textura experienţei, mai degrabă decât generalizându-le“, particularizarea este opusă tendinţei prevalente a criticilor (masculini) de a „universaliza entităţile pe care le studiază, ignorând particularităţile culturale ce le diferenţiază“[18]. Deşi nu total eliberată de anumite tendinţe prescriptive, totalizatoare, această abordare este mai deschisă istoricităţii, specificării personale şi chestionării de sine. Feminismul poate astfel evolua ca o specie de „discurs dublu“, simultan speculativ şi antiteoretic, constructiv şi deconstructiv, accentuând necesitatea unei subiectivităţi feminine puternice, dar şi interogând rigiditatea normativă a multor încercări de a o articula.[19]

În acest context ne putem pune întrebarea relaţiei feminismului cu teoria, în special cu o teorie a naraţiunii şi articulării

Scanned with OKEN Scanner

critice. Feminismul a fost de la început extrem de critic la adresa orientării falocentrice din cercetarea literară şi a rolului său în devalorizarea experienţei femeilor ca scriitori şi cititori. După cum afirmă succint Maggie Humm, „Engleza, ca obiect de studiu obligatoriu, va fi întotdeauna despre putere, iar critica, arma sa, va fi întotdeauna despre puterea de a numi, de a alege şi de a exclude" (*Feminist Criticism*, p. 5). Prin urmare, o sarcină importantă pentru critica feministă, chiar „mai importantă decât reevaluarea scriiturii feminine sau reevaluarea reprezentărilor stereotipe ale intelectului femeilor... este reevaluarea întregului teren al criticii înseşi după cum a fost cartografiat şi colonizat de către bărbaţi; adică, schimbarea limbajului criticii literare dintr-unul al puterii şi posesiei într-unul al emoţiei şi empatiei" (p. 6). Această sarcină a plasat feminismul într-o relaţie antagonică cu teoria literară, veche sau nouă, adesea descrisă ca „încarceratoare" şi restrictivă pentru eforturile femeilor de a-şi articula propriile probleme.[20] Dintr-o preocupare justificată pentru faptul că teoriile critice disponibile ar putea conduce la poziţionări ideologice rigide sau la absorbţia diferenţelor feministe în teoretizări academice abstracte, feminismul şi-a croit un drum incomod între respingerea totală a „teoriei" şi propunerea unor „scenarii de lectură" radical noi. Paula Treichler, de exemplu, rezumă şapte scenarii feministe ale interpretării axate pe diferite interese intelectuale şi politice: primul scenariu accentuează „sex[ul] şi gen[ul] drept categorii organizatoare fundamentale" ale noii perspective feministe („Teaching Feminist Theory", p. 60); al doilea examinează mecanismul socializator ce converteşte „ambiguitatea şi complexitatea sexului biologic" în „două genuri dihotomice" (p. 61); al treilea, specific feminismului englez, integrează problematica feminină „într-un complex de relaţii de putere existente şi în contextul mai larg al luptei de clasă" (p. 62); un scenariu mai recent subliniază „diferenţele, particularităţile şi scindările" din mişcarea feministă, atenţionându-ne „să nu totalizăm categoria «femeie» pentru a oblitera diferenţa, şi nici să nu supralicităm dinamica diferenţei pentru a institui femeile din Lumea a Treia ca «altul»" (p. 62); un al cincilea scenariu se axează pe „trupul feminin ca teren de luptă cultural" şi pe modul în care „teorii[le] despre natura sexualităţii feminine reflectă şi construiesc strategiile şi practi-

Scanned with OKEN Scanner

cile sociale, economice, religioase şi medicale“ (p. 63); un al şaselea scenariu avansează de la trup la „limbaj ca locul în care este înscrisă subiectivitatea feminină“ (p. 63); cel de-al şaptelea scenariu propune o majoră „regândire a istoriei“ dintr-o perspectivă ce recuperează experienţa femeilor (p. 64). Numai cel de-al optulea „scenariu“, adăugat de Paula Treicher ca un post-scriptum, interoghează mai direct întemeierea ontologică şi epistemologică a celorlate abordări interpretative propuse sau a unor probleme înrudite cum ar fi natura articulărilor feminine.

Problema cu unele dintre aceste „scenarii“ feministe alternative este că în încercarea lor lăudabilă de a crea „propriile noastre probleme teoretice“, s-au simţit obligate să discrediteze întrebări „masculine insolubile“ de tipul „Ce este interpretarea?; ce este un text?; ce înseamnă a citi?“[21] Lăsând aceste întrebări neexaminate, criticii feminişti se descoperă în situaţia de a utiliza modalităţi de lectură ce perpetuează paradigma hermeneutică tradiţională bazată pe un concept necritic de *mimesis*, identitate auctorială unificată, înţeles centrat pe text, sau de a importa modele explicative totalizante din teoria critică masculină (marxistă, psihanalitică, structuralistă) ce tind să-şi aproprieze interesele feministe dintr-o „perspectivă mai vastă“[22]. În timp ce aceste modele critice au contribuit la radicalizarea analizei feministe, corelând interesul său central asupra genului cu un studiu al producţiei literare şi cu „structurile interrelaţionate ale dominaţiei şi supunerii“[23], ele au împrumutat feminismului o anumită rigiditate doctrinară. Ori de câte ori a utilizat într-un mod necritic astfel de teorii explicative comprehensive, critica feministă a înclinat să trateze textele ca simple „instrumente“ pentru transmiterea mesajelor monologice, falogocentrice. Acest lucru este în special adevărat pentru semiotica cinematografică şi narativă dominate de psihanaliză şi modelele marxiste de explicaţie ce tind să neglijeze elementele deviante din ambele scrieturi, masculină şi feminină, subordonându-le specificitatea unui plan „ascuns“, unor *pattern*-uri bine delimitate, reproductive ale semnificaţiei.[24] Ceea ce le lipseşte acestor interpretări este o înţelegere mai nuanţată a narativităţii, implicând – ca în recenta literatură feministă – mesaje contradictorii şi coduri interferente care pretind mai mult decât o „consumare“ textuală pasivă. După cum susţine Alice Jardine, critica

Scanned with OKEN Scanner

feministă trebuie să ia în discuţie dezacordul produs „în momentul în care două mecanisme de interpretare (feminist şi psihanalitic) s-au suprapus unui tip radical nou de scriitură, o scriitură «postmodernă», care este mai înainte de toate *despre interpretare*“ (*Gynesis*, p. 176, 160). O soluţie nu poate fi furnizată decât de o „interogare radicală a statutului adevărului şi ficţiunii în teorie (şi ficţiune)“ şi a propriilor articulări ale feminismului.

Feminismul nu îşi poate permite să neglijeze implicaţiile modelelor explicative pe care le-a moştenit sau modalităţile în care acestea reconfirmă un mod binar de gândire a diferenţei sexuale (psihanaliza freudiană este un bun exemplu). Formularea unei poetici şi a unei „epistemologii centrate pe femeie“ autonome[25] trebuie să pornească de la o reexaminare atentă a modalităţilor tradiţionale de articulare/reprezentare. Tot astfel, „schimbarea de paradigme [critice]“ depinde de capacitatea teoretică de a investiga „premisele, scopurile şi metodologiile întregii discipline a studiilor textuale“[26]. Feminismul are nevoie, în opinia lui Toril Moi, de o „dezbatere critică autentică referitoare la implicaţiile politice ale opţiunilor sale metodologice şi teoretice“[27]. Este înşelător şi eronat să pretindem că scriitura feminină este prin definiţie rebelă, anarhică, avangardistă sau că femeile citesc întotdeauna în calitate de feministe conştiente de sine. Pledoaria pentru un rol revizionist al scriitoarelor/cititoarelor trebuie să fie acompaniată de o analiză riguroasă a modului în care citesc femeile în realitate şi care atrage după sine o „lectură sexuată“. Femeile nu pot ignora teoria sau „istoria gândirii, pe motivul că este, printre altele, misogină. Trebuie să înţelegem de ce bărbaţii au creat femeia abstractă“[28]. Ele nu o pot ignora şi pentru că „teoria“ este adânc implicată în alegerea feministă a sexului şi genului ca grile explicative principale, sau „în întrebarea cum sunt constituite diferenţele sexuale, cum funcţionează ele în contexte specifice, ce instituţii sociale şi istorice le conservă, ce interese servesc“[29]. Cele două direcţii competitive din feminismul actual, una avangardistă şi orientată asupra limbajului, cealaltă pragmatică, urmărind scopuri sociopolitice clar articulate, reclamă de asemenea atenţie teoretică. Acest accent scindat creează tensiuni interesante nu numai în epistemologia feministă, dar şi în metodologia critică în care o abordare holistă, asociaţionistă, ce aduce în prim-plan „lu-

Scanned with OKEN Scanner

mile" narative, rivalizează cu o focalizare intensă pe detalii şi o modalitate „ironică", fragmentată de lectură. Aceste tensiuni şi porniri divergente trebuie explorate în cadrul unei „teorii" critice revenite la sensul său originar de „speculaţie"[30], adică unei modalităţi active de ideaţie ce îşi poate articula propriile întrebări specifice, supunându-le în acelaşi timp unei evaluări metacritice. Acest tip de „teorie" feministă va putea defini cu mai multă acurateţe scopurile scriiturii şi lecturii feministe în contextul unei examinări mai largi a naturii şi consecinţelor narării sau teoretizării.

Un domeniu în care „teoria" feministă îşi poate aduce mai semnificativ contribuţia este cel al studiilor narative. Faptul că poetica narativă a ignorat constant „rolul genului în elaborarea teoriei narative"[31] nu justifică dezinteresul anumitor feminişti pentru chestiuni legate de poetică. Încercarea de a purifica literatura feminină de „topoi masculini" şi de preocupările teoretice ar putea să păstreze nararea feminină pe orbita unui realism convenţional, bazat pe „veridicitate" şi pe subiectiva „autoritate a experienţei femeilor". Această abordare va returna de asemenea naratologia feministă „celei mai rele dintre tradiţiile noastre... Elaborarea unei strategii feminine de lectură/scriitură care aspiră la un vag *dincolo*, în timp ce dialogul cu această tradiţie este dificil, însă mai promiţător... Continuând să explorăm ficţiunile, codificate fie ca literatură, fie ca teorie, am putea stabili o topologie a strategiilor textuale – sau a modalităţilor de rescriere – ce ameninţă Simbolicul"[32]. Feminismul poate să profite de metodele şi observaţiile naratologiei, dar în acelaşi timp să ofere importante suplementări, cartografiind ariile neglijate („tonul", polifonia, „rolul genului în elaborarea teoriei narative, statutul naraţiunii ca *mimesis* şi *semiosis*")[33], suplementând şi revizuind categoriile sale taxonomice[34] şi, în plan mai general, introducând o componentă contextuală, socioretorică în aparatul pur formal al naratologiei, apărat cu străşnicie de poeticienii tradiţionali.[35] Aceste revizuiri n-ar trebui să opună pur şi simplu naratologia feministă preocupărilor tradiţionale ale poeticii masculine. O abordare mai fertilă ar fi să studiem atent modalităţile reprezentaţionale şi strategiile narative disponibile astăzi şi să analizăm opţiunile alternative pentru scriitoare cum ar fi „(a) conlucrarea cu şi împotriva naraţiunii [tradiţionale] pentru a

Scanned with OKEN Scanner

reprezenta nu doar dorinţa feminină... ci [şi] duplicitatea scenariului oedipian [din nararea tradiţională] şi contradicţia specifică a subiectului feminin din ea"[36]; (b) utilizarea creativă, revizionistă a acestor convenţii pentru o nouă articulare narativă; (c) ruptura radicală cu tradiţia falogocentrică, mimetică a ficţiunii.

La nivelul interpretării narative, feminismul poate funcţiona atât ca o antihermeneutică, denunţând mişcarea predeterminată, apropriativă a lecturii falocratice, cât şi ca o hermeneutică revizionistă, radicală, propunând modalităţi alternative de „înţelegere a limbajului", de înscriere a discursului feminin în practica culturală actuală. Criticii feminişti au avut succes în special în expunerea „gest[ului] violent de apropriere, un gest de dominare a Celuilalt" pe care îl implică nararea şi lectura tradiţionale.[37] Critica lor a invocat două preocupări înrudite: faţă de economia oedipiană, *falocentrică* a naraţiunilor care atribuie plenitudine şi semnificaţie experienţei masculine, însă o definesc prin contrast pe cea feminină ca deficientă, şi faţă de *statutul de obiect*, subordonat, atribuit femeilor în discursul narativ dominant. Cele două gesturi falocentrice ale literaturii tradiţionale au fost asociate cu un mecanism al reprezentării care, sub „pretenţia că literatura rosteşte adevăruri universale prin forme de la care personalul şi pur subiectivul au fost îndepărtate sau cel puţin transformate, prin intermediul artei, în reprezentare"[38] privilegiază discursul „stăpânului" în dauna celui al femeii „nereprezentative". Ţelul ultim al acestei critici antifalocentrice este de a facilita formularea unei poetici narative alternative în care femeile să opereze „în calitate de producători de înţeles", mai degrabă decât ca simpli semnificaţi. În cele ce urmează voi explora aceste trei direcţii de interes şi relevanţa lor pentru critica jamesiană:

1. Exploatând conceptele poststructuraliste şi psihanalitice (lacaniene), criticii feminişti au fost capabili să semnaleze dependenţa naraţiunii de o „economie libidinală şi culturală – prin urmare politică şi tipic masculină"[39]. Această economie narativă, după cum a sugerat Barthes în *The Pleasure of the Text*, este de asemenea oedipiană în măsura în care implică lupta unui erou pentru a-l controla pe Celălalt (feminitatea, dorinţa polimorfă), reducându-i semnificanţii complecşi la adevăruri cultu-

Scanned with OKEN Scanner

rale recunoscute. Angajarea eroului în realitatea altuia sfârşeşte de obicei prin dezvăluirea unei figuri puternice a unităţii, a unui înţeles manipulator care a fost caracterizat întotdeauna, în opinia lui Luce Irigaray, „de un anumit izomorfism cu sexul masculin: privilegiul unităţii, forma sinelui, a vizibilului, a speculabilului, a instituirii (care este turnarea într-o formă)“[40]. Acest scenariu hermeneutic oedipian este recompensator mai ales pentru cititorii masculini care sunt invitaţi să participe la „plăceri semnificative, una după alta, o prelungită anticipare vizuală a plăcerii. În final, crima este reconstituită, misterul soluţionat, cu alte cuvinte scena primară este dezvăluită“[41]. Pe de altă parte, scriitoarele şi cititoarele vor găsi această cale falogocentrică constrângătoare. În cadrul discursului masculin al „dezvăluirii“, femeile pot fie să se „identifice ca cititori cu o experienţă şi o perspectivă masculine, care este prezentată drept cea universal umană“[42], fie să se supună tăcute unei economii speculare ce le reduce la statutul de obiecte ale dorinţei. Procesul de semnificare, chiar şi atunci când este parţial controlat de către femei, le înstrăinează de propria lor experienţă, „poate pentru că nu are loc în beneficiul [lor], nu este cu adevărat [a lor]“[43]. După cum sugerează înseşi naraţiunile lui James, femeile sunt constrânse la rolul lor de semne, semnificând pentru alţii, prin alţii. Eforturile lor de articulare de sine sunt, cu câteva excepţii, compromise de un limbaj care poartă încă vestigiile ideologiei patriarhale. Cele mai bune naraţiuni feministe de astăzi continuă să mediteze asupra problemei de care scriitoarele se lovesc când fac apel la un limbaj tradiţional în scopul unei noi articulări, sperând să-i angajeze energiile deconstructive: „Vreau să fiu mai dezinvoltă cu cuvintele. Vreau să fiu în stare să le răspund. Dar nu cred că acesta este modul în care poţi realiza ceva. Vreau să folosesc cuvintele ca arme doar pentru că am obosit să fiu înfrântă de ele“[44]. Tradusă în termeni semiotic-pragmatici, problema nu este numai cea a alegerii unui limbaj „adecvat“, dar şi cea a articulării unui sens al sinelui feminin în interiorul cadrului cultural disponibil: „Cum poate cineva să fie un obiect, construit de un discurs guvernator şi să reprezinte totuşi o opoziţie la acesta, să se distanţeze suficient pentru a marca o alternativă? Şi dacă e exterior lui, cum se poate face cineva auzit?“[45]

Scanned with OKEN Scanner

Au fost propuse o serie de alternative la economia androcentrică a narării, mergând de la soluţia oedipiană „negativă“ a lui Barthes (în loc să se trateze ficţiunea cu „mentalitatea unui războinic“, reducând-o la adevăruri unice şi origini, cititorul este instigat să se joace pervers cu „trupul mamei“, cu a sa „langue maternelle“), până la formularea unui model preoedipian, nonopresiv de semnificaţie. Relectorii lui Freud din Franţa (Julia Kristeva, Luce Irigaray, Hélène Cixous), din Anglia (Juliet Mitchell şi Jacqueline Rose) sau din Statele Unite (Nancy Chodorow, Jane Gallop, Carol Gillian, Shoshana Felman) au elaborat o psihanaliză revizionistă ce recuperează un stadiu imaginativ, preoedipian în dezvoltarea subiectului şi revalorizează trupul femeii ca „scenografie somatică“ semnificantă[46]. Deşi susceptibilă de a fi criticată ca „esenţialistă“, limitând femeile la câmpul preverbalului şi iraţionalului[47], această abordare a reuşit să treacă dincolo de opoziţia binară bărbat/femeie, acelaşi/altul, falic/nonfalic către o concepţie a subiectivităţii bisexuală, scindată, şi să traducă întrebarea referitoare la specificitatea feminină în termeni cultural-retorici mai largi. Trupul femeii devine un limbaj nonfalogocentric „provocator“, ce retrasează graniţele semiotice ale discursului masculin şi aduce în prim-plan domeniul reprimat al dorinţei feminine. Împotriva afirmaţiei poststructuraliste că „tăcerea cărţii nu este o lipsă ce trebuie remediată, o inadecvare ce trebuie compensată“, ci o tăcere necesară al cărei conflict de înţelesuri subiacent produce „alteritatea radicală ce modelează opera“[48], această perspectivă insistă în „*a face audibil* ceea ce ne tulbură, ceea ce suferă în tăcere în *suspendările discursului*, în nespus sau în nonsens“[49]. Naratologia feministă, se speră, va fi în stare să contracareze tendinţa tradiţională a discursului narativ de a reprima şi devaloriza caracteristicile feminine, redându-le femeilor competenţa lor semiotică.

O soluţie mai radicală propusă de feminiştii orientaţi asupra limbajului şi de sociosemioticieni are drept scop erodarea „limbajelor preconcepute, orientate, guvernatoare, sau «didactice»“ ale patriarhatului şi înlocuirea lor cu un „discurs deschis, nonlinear, nelimitat, fluid, exploziv, fragmentat, polisemic“[50]. Această perspectivă nu accentuează revizuirea sau „corelarea“, ci „*eliberarea*. Însuşi termenul «metodă» trebuie reinterpretat şi

Scanned with OKEN Scanner

dislocat din câmpul său semantic obişnuit, deoarece creativitatea emergentă a femeilor nu este în nici caz un simplu proces cerebral. Pentru a înţelege implicaţiile acestui proces este necesar să intuim faptul fundamental că femeilor le-a fost răpită puterea de *a numi*"[51]. Scriitoarele şi cititoarele sunt încurajate să recurgă la o practică transformativă a semnificaţiei, să permită unei energii preoedipiene reprimate a limbajului, aliată cu figura mamei, să irumpă în ordinea Simbolică dominată de Legea Tatălui, saturându-i golurile şi fisurile cu impulsurile rebele ale dorinţei (feminine). Din această perspectivă, rolul scriiturii feminine este de a deveni o modalitate pregnantă de realizare de sine, redându-i femeii *sa jouissance*, „bunurile ei, plăcerile ei, organele ei, imensele ei teritorii trupeşti ce fuseseră ţinute sub sigiliu"[52]. Totuşi, „revoluţia" lingvistică imaginată de semiologiştii feminişti mai ales din Franţa (Julia Kristeva, Hélène Cixous, Luce Irigaray) nu este în întregime consumată la nivelul eroticii textuale, ci i se permite, oricât de indirect, să afecteze infrastructurile ideologice. Noua *écriture féminine* este creditată cu capacitatea de a „critica sistemele ideologice închise (religiile), dar şi structurile sociale ale dominaţiei (statul) şi de a îndeplini o revoluţie... Acest proces «schizofrenic» al activităţii avangardei introduce o nouă istoricitate, o «istoricitate monumentală» ce traversează miturile, ritualurile şi sistemele simbolice, manifestându-şi detaşarea sa declarată de istoria contemporană... sau continuând această istorie contemporană pentru a o deschide spre procesul negativităţii ce o propulsează"[53].

Semiologia feministă în această perspectivă utopică pare să presupună că scriitura feminină este prin definiţie dialogică şi deconstructivistă sau că o poetică fluidă, preoedipiană, explozivă poate tulbura mai eficient straturile sedimentate ale culturii falogocentrice, decât o formă articulată a discursului feminin. Pentru a cita remarca judicioasă a lui Donna Przybylowicz, „chiar dacă deconstruim identităţile şi eliberăm energiile avangardiste ale eterogenităţii, discontinuităţii, dialogismului, disturbanţelor, dislocărilor şi distorsiunilor din structurile sintactice şi semantice tradiţionale, nu ne sustragem în mod necesar aspectelor determinate istoric ale sexismului şi nici nu subminăm ordinea existentă"[54]. Găsesc însă la fel de problematică şi pretenţia opusă, venită din tabăra sociologică şi istoristă că o

Scanned with OKEN Scanner

naratologie mai pragmatică (dar şi mai convenţională) va servi mai bine scopurilor scriitoarelor. Naratologia feministă are mai mult de profitat din articularea unei teorii poetice radicale cu o analiză culturală şi politică comprehensivă. Actuala operă teoretică a lui Alice Jardine, Donna Przybylowicz, Naomi Schor, Teresa de Lauretis s-a orientat în această direcţie, explorând „interfeţele" dintre teoriile psihanalitice ale feminităţii, naratologia poststructuralistă şi o „teorie semiotică, materialistă a culturii"[55].

2. O sarcină importantă a criticii feministe a fost de a clarifica rolul tradiţional al femeilor ca obiecte semiotice autooblitterante şi de a propune o semiotică alternativă în care femeile să deţină o funcţie autodefinitoare mai importantă. Societatea patriarhală, argumentează Elizabeth Allen, „le impune [femeilor] întotdeauna să fie semne potenţiale, purtătoare de înţeles (oricare ar fi acest înţeles) doar pentru că sunt femei"[56]. Aceasta creează o tensiune între femeia ca obiect conştient, „generator de semne", şi femeia ca un simplu „obiect de schimb" în sensul pe care Lévi-Strauss îl dă expresiei.[57] Femeia semnifică, dar nu se semnifică pe sine: „Feminitatea ei vizează ceva dincolo de ea, iar pentru a fi social acceptată şi valorizată trebuie să funcţioneze pentru un subiect masculin" (Allen, *A Woman's Place in the Novels of Henry James*, p. 3). Femeile sunt vizibile numai în calitate de semne social construite, reductive, ca „o Idee în care bărbatul îşi proiectează transcendenţa"[58].

Criticii feminişti au descris în detaliu, în special în lucrările lor asupra imaginarului narativ şi cinematic, economia specular ă ce supune femeile dominaţiei privirii bărbatului. Spectatorii masculini ocupă, conform teoretizării binecunoscute a Laurei Mulvey, o puternică poziţie semiotică în relaţie cu alte fiinţe umane sau artefacte culturale, fiindu-le permis să aleagă între *scopophilia* („plăcerea de a-i lua pe alţi oameni drept obiecte, supunându-i unei priviri dirijatoare şi curioase") şi *identificarea* cu o imagine care le seamănă.[59] Nici una dintre aceste abordări nu este disponibilă femeilor fără efort. Femeile trec „drept semnificanţi pentru un altul masculin, legate de o ordine simbolică în care bărbatul îşi poate împlini fanteziile şi obsesiile sale prin dominaţie lingvistică, impunându-le asupra imaginii tăcute a femeii care continuă să fie redusă la statutul de

Scanned with OKEN Scanner

purtător de înţeles, şi nu de producător de înţeles" (p. 8). Femeile sunt imobilizate în această economie speculară, fără alte opţiuni în afară de: (a) a participa la propria lor dominare de către privirea masculină; (b) a adopta rolul unui spectator masculin voyeurist; (c) a rezista acestor roluri „imasculatoare", păstrând o distanţă „confortabilă" faţă de situarea semiotică. Indiferent de alegerea făcută, femeile nu vor reuşi să se integreze pe sine satisfăcător într-o lume textuală/cinematică articulată în principal pentru un spectator masculin.

Totuşi, această poziţie simplifică prea mult procesul de receptare estetică, ignorând tensiunile şi „asimetriile" ce intervin între text şi cititor.[60] Dacă este adevărat că „pentru a citi ca femei, trebuie să fim situate ca deja-citite (şi prin urmare sexuate), în acelaşi timp ceea ce ne citeşte este un sistem semnificant care produce simultan diferenţă (înţeles) şi diferenţă sexuală (gen)"[61]. Această diferenţă/surplus le permite cititoarelor să depăşească, cel puţin parţial, economia speculară a textului, să se „joace cu *mimesis*-ul" sau să-şi construiască propriul sistem de înţelesuri autodefinitoare. O lectură feministă activă este, în această perspectivă, întotdeauna o *relectură*, atât în sensul unei „analize terapeutice" („cititoarea invocă şi examinează lectura «naturală» a unui text masculin pentru a înţelege şi, prin urmare, pentru a submina predispoziţiile subiective care au făcut-o vulnerabilă la structurile sale")[62], cât şi în sensul unei produceri independente a înţelesului, o încercare „de a descoperi şi utiliza un limbaj feminin adecvat, o practică nonopresivă şi nonalienantă a scriiturii care ar articula trupul şi inconştientul femeii"[63]. Majoritatea acestor idei teoretice sunt direct reflectate în recentele studii feministe despre James, care s-au aplecat mai insistent asupra ultimelor romane, descoperind în ele exemple relativ încununate de succes de relectură/rescriitură feminină (sau „colaborativă").[64]

3. „Stăpânul", scrie Barthes, „este cel care vorbeşte, care are întregul limbaj la dispoziţia lui; obiectul este cel care rămâne tăcut"[65]. Feminiştii sînt preocupaţi îndeosebi de distribuţia rolurilor discursive în textele literare sau relaţia dintre limbaj şi putere, stăpânirea-de-sine şi stăpânirea artistică, semnificarea şi controlul auctorial. În opinia lor, nici un limbaj nu este eliberat de manipulare, „necontaminat" sau „în totalitate nou"; nici o na-

Scanned with OKEN Scanner

raţiune, oricât de experimentală şi deconstructivă, nu se poate sustrage în întregime presiunii anumitor modele de dominare. Naraţiunile dramatizează adesea propria lor voinţă-de-a-lua-în-stăpânire, distribuind cu atenţie rolurile vorbitorilor, recurgând la acte peremptorii de numire şi articulare, chiar în timp ce îşi interoghează propriile pretenţii totalizatoare. Rolul criticii feministe în acest context este inevitabil scindat între o datorie de a dezvălui formele socioculturale de putere propagată prin discursurile tradiţionale şi nevoia de a face limbajul narativ accesibil subiecţilor feminini şi intereselor lor, actelor lor de numire şi articulare. În procesul de formulare a propriei poetici şi a propriilor modele de articulare, feminismul poate de asemenea întreba, cu mai multă credibilitate decât naratologia tradiţională, dacă „limbajul [trebuie] să se supună politicii unicităţii şi segregării"[66] sau dacă articularea narativă poate amâna actele sale de apropriere şi anexare, permiţând detaliului marginal, reprimatului, implicitului, să funcţioneze mai semnificativ în „textul stăpânului". „Unicitatea" stăpânului, integritatea discursului său sunt puse astfel sub semnul întrebării.

Din acest punct de vedere, ficţiunea lui James, direct preocupată de întrebările referitoare la control, „minimalizare", rearanjare, dar şi cu efectul acestor convenţii formaliste asupra „periferiilor individualului"[67], a furnizat un veritabil test-subiect pentru critică. Exegeţii tradiţionali fie au lăudat „estetismul" perfect al lui James, considerând pledoaria pentru obliterarea mundanului ca un act înnobilator şi artistic necesar, fie au semnalat cu o anume anxietate fuziunea ciudată dintre voinţa-de-putere şi izolarea de experienţă a „centrilor conştiinţei"[68] în proza lui James. Pe de altă parte, critica feministă a subliniat importanţa imaginarului falogocentric la James, dar şi a acelor forţe contracarante (figurile incontrolabile ale dorinţei, asertarea graduală a femeilor ca semnificanţi) care pun sub semnul întrebării puritatea şi distanţa discursului Stăpânului. Donna Przybylowicz îl caracterizează pe James drept un „revoluţionar" ambivalent, prins la mijloc între sistemele fixe de valori şi opoziţiile ierarhice ale realismului, pe de o parte, şi o dorinţă de a deschide practica sa narativă experienţei şi preocupărilor feminine subiective, pe de altă parte. Din această perspectivă, împărtăşită şi de unii critici nonfeminişti[69], James este văzut

Scanned with OKEN Scanner

drept un reflector al crizei epistemologice şi estetice de la sfârşitul secolului al XIX-lea, făcând uz de, dar şi punând sub semnul întrebării, ideologia socială şi literară a realismului întemeiat pe noţiunile de completitudine umană şi închidere formală. Deşi James a ezitat „să facă pasul final în universul reprezentat de Joyce, Woolf şi Beckett printre alţii", naraţiunile lui autoanalitice de mai târziu au examinat în detaliu „tendinţele totalizatoare şi opoziţiile binare subiacente ficţiunii realiste de secol XIX" (*Desire and Repression*, p. 310, 18).

2. „N-AŢI PUTEA DA UN INDICIU UNUI CONFRATE?" FIGURAREA FALOCENTRICĂ ÎN FICŢIUNEA LUI JAMES

Studiile feministe despre James au accentuat rolul pe care *dorinţa* (sexuală şi hermeneutică) îl joacă pe parcursul operei lui James, „relaţia specifică dintre intimitate, sexualitate şi literar sau artistic" pe care o dezvoltă naraţiunile sale.[70] Atât din punct de vedere tematic, cât şi narativ, ficţiunea lui James depinde de jocul dorinţei, „dezvăluind" figuri seducătoare de înţeles, dar frustrând în acelaşi timp aşteptările falogocentrice ale cititorului, nepermiţându-i povestirii să „divulge... în sens literal, vulgar" (*The Turn of the Screw, The Complete Tales*, 10, p. 18). Naraţiunea tipic jamesiană este organizată, în opinia lui Kaja Silverman, în jurul unui tablou oedipian, specular ce promite o revelaţie epistemologică sau erotică semnificativă. Suntem invitaţi împreună cu naratorul imparţial să asistăm la o *mise-en-scène* lingvistică şi socială complicată ce ne ispiteşte cu suprafeţele sale complexe, însă nu permite nici un fel de „penetrare". Distanţa ce ne separă de actorii lui James implicaţi într-o „scenă primară" a pasiunii, „promovează paradoxal identificarea cu actanţii săi", o dorinţă în noi de a atinge cunoaşterea prin intermediul participării.[71]

În acelaşi timp, „relaţia" dintre autor şi cititor este reglată de un puternic tabu ce previne, în opinia lui Susanne Kappeler,

Scanned with OKEN Scanner

„incestul literar" sau orice intimitate reală între ei. Ficțiunea lui James permite numai un „tip de intimitate între artist și opera lui" ce convertește „pasiunea în măiestrie estetică" (*Writing and Reading in Henry James*, p. 111). Arta acționează ca un substitut pentru iubire și căsătorie, transformând „în capodopere pasiunea neîmplinită sau reprimată". În acele cazuri excepționale în care căsătoria sau intimitatea sexuală sunt îngăduite, avantajele lor artistice rămân problematice. În „The Figure in the Carpet", căsătoria lui Corvick cu Gwendolen „deturnează dorința criticului pentru o intimitate literară inacceptabilă" (*Writing and Reading in Henry James*, p. 78). Căsătoria nu îl ajută în mod necesar pe autor sau critic să descopere „desenul" ascuns: al doilea soț al lui Gwendolen, Drayton Deane, nu știe nimic despre desenul secret, iar opera cea mai bună a lui Gwendolen este produsă în afara sau între mariaje. Naratorul însuși, în ciuda determinării sale disperate de a „ajunge" la desenul secret al lui Vereker prin toate mijloacele disponibile, se hotărăște împotriva căsătoriei cu Gwendolen sau abordării soției lui Vereker (după moartea maestrului), deoarece „era de presupus că din mai multe motive nu ar fi avut nimic de divulgat" (*FIC*, p. 309). Astfel, „The Figure in the Carpet" separă cu grijă autorul de critic, plasându-i în două sfere existențiale și socioculturale distincte: scriitorul rămâne figura centrală, protejată, dar și izolată, trăind „în endogamie cu Muza"; criticul este „mai degrabă un dezrădăcinat, cu un picior în fiecare tabără", în comunitatea de inițiați și în lumea cea vastă (p. 83). Și totuși, interdicția de partea autorului sau a intimității incestuoase de partea cititorului atrage după sine o progresie oedipiană în narațiunile lui James care începe cu o dorință frustrată, dar care se îndreaptă circular înspre o anumită formă de participare și împlinire. Producerea figurilor narative, oricât de prelungită și contradictorie, menține cititorul pe o direcție hermeneutică fermă, într-un „comerț intim" cu autorul.

Alegerile figurale ale lui James în cadrul acestei economii narative sunt de asemenea ambigue, neortodoxe. Interesul lui James pentru „tânăra americancă" ca reprezentantă a „ramurii americane" a „temei [lui] internaționale" (*The Art of the Novel*, p. 192) a fost remarcat destul de timpuriu, însă consecințele sale sociosemiotice nu au fost cu adevărat examinate înaintea unor

Scanned with OKEN Scanner

studii feministe şi poststructuraliste recente. Imaginarul caracteristic al lui James subliniază – dar şi interoghează subtil – schisma sexuală şi culturală de la sfârşitul secolului dintre „scopul pecuniar pasionat" al lumii masculine reprezentate de zgârie-norii falici, „străpungători" (*The American Scene*, p. 77) şi valorile civilizaţiei reprezentate de o arhitectură feminină reconfortantă, „atât de indispensabilă nu numai pentru petrecerea timpului şi concentrare, dar şi pentru conversaţia însăşi, pentru jocul relaţiilor sociale" (p.167). Figurile majore ale lui James rămân ambivalent scindate de-a lungul liniilor de gen, provocând stereotipiile culturii patriarhale, dar şi alimentându-le. Eroinele sale, de exemplu, sunt descrise atât ca ameninţătoare la adresa patriarhatului, cât şi ca lipsite de putere, o „combinaţie unică de plăcere şi durere", capabilă de „mari zboruri înnobilatoare şi la fel de emoţionante căderi descurajate"[72]. Aceste „centre feminine deviate" dramatizează propria identificare incomodă a lui James cu marginalul şi lipsa de putere şi „teama" lui de latura triumfală, mai agresivă, a feminităţii, reprezentată de Tina Aspern sau Olive Chancellor.[73]

Critica jamesiană a recunoscut această „plasare diferită a centrului" (*The Art of the Novel*, p. 90), cu reacţii scindate în funcţie de gen. „Orientarea feminină" a lui James a fost discreditată uneori de către criticii androcentrici ca „atipic saxonă"[74] în „efeminarea" sa; de asemenea, ea a fost interogată mai recent de către feminişti ca nefiind îndeajuns de radicală, cultivând un „sexism mai subtil" prin ridicarea suferinţei feminine „la condiţia tragicului"[75]. Într-o lectură feministă „clasică" la *The Bostonians*, Judith Fetterley a accentuat complexitatea analizei socioculturale a lui James referitoare la epoca „feminizării", refuzul său de a sugera orice anormalitate în „studiul uneia dintre acele prietenii între femei care sunt atât de obişnuite în Noua Anglie" (*The Complete Notebooks*, p. 19). În acelaşi timp, ea a găsit analiza lui James în parte compromisă de o abordare narativă convenţională şi de o tendinţă de a romantiza „femeile tocmai datorită calităţilor pe care le câştigă ca efect al statutului de marginali" (*The Resisting Reader*, p. 118). Fetterley conchide:

Scanned with OKEN Scanner

> Fatalismul imens implicat în roman este cel mai deplin exprimat în obedienţa finală a Verenei faţă de Ransom. Intriga lui James sprijină viziunea lui Ransom despre starea de fapt şi tonul lui sprijină sentimentul de oroare al lui Olive în legătură cu acest lucru... Sub anumite aspecte, povestirea lui James este profund convenţională. El invocă scenariul romantic convenţional al urmăritorului masculin şi al femeii docile. Şi invocă presupuneri extrem de convenţionale în legătură cu natura masculină şi feminină (p. 150, 151).

Deşi penetrant din punct de vedere tematic, accentul pus de Fetterley pe sex în *The Bostonians*, considerat drept „o categorie politică mai largă" decât diviziunile regionale sau culturale (p. 124), a redus romanul la o chestiune de politică sexuală, obscurizând folosirea ironică de către James a stereotipurilor narative şi culturale. Polii puterii şi lipsei de putere sunt asociaţi în povestirea lui James într-un mod chiasmatic care suspendă parţial opoziţia lor: Olive este asociată cu averea şi nordul victorios, dar şi cu relativa lipsă de putere feminină şi cu o formă mai indulgentă de patronaj asupra Verenei; Ransom reprezintă sudul înfrânt şi guvernarea parţial destituită a unei ordini masculine „sălbatice şi virile" (*The American Scene*, p. 417), dar şi o dorinţă sadică de a reinstaura dominaţia ambelor. După cum recunoaşte Fetterley, Ransom şi Olive nu sunt numai „imagini răsturnate ale celuilalt în termenii puterii", ci şi „imagini în oglindă ale celuilalt", în sensul că ambii sunt legaţi de, şi „văd ca inevitabil sistemul patriarhal" (*The Resisting Reader*, p. 136–7). Relaţia din centrul romanului este complicată şi mai mult de „eternul triunghi" al lui James: „un bărbat şi o femeie se înfruntă pentru a câştiga iubirea şi posesia asupra altei femei, şi bărbatul iese învingător, iar întrebarea este de ce" (p. 117). Aş susţine că această triunghiularitate interoghează structura antinomică a unei melodrame pe tema puterii/lipsei de putere, introducând o a treia variabilă, practica narativă interpretativă a lui James. *The Bostonians* nu deghizează doar un mesaj radical „latent" într-o naraţiune convenţională, compromisă; ea pune în scenă un conflict complex între temă şi poetica narativă, între stereotipuri binare şi reprezentarea dramatică.

Studii feministe recente despre James s-au dovedit mult mai conştiente de rolul autoanalizator, ironic, pe care practica

Scanned with OKEN Scanner

narativă jamesiană îl joacă în tradiția realistă, abandonând gândirea dihotomică și deplasându-și focarul de interes de la „*mimesis*" la un „*diegesis* re-creator"[76]. Interesul lui James pentru subiectivitate, pentru un univers al dorințelor private, îi conferă operei sale o calitate „autoanalitică", autocontradictorie ce reflectă, după Donna Przybylowicz, nu numai dezintegrarea sinelui stabil, central la sfârșit de secol, dar și criza unei poetici narative tradiționale bazate pe noțiunea de „plenitudine" metafizică și retorică. Practica narativă a lui James a devenit din ce în ce mai eterogenă și deschisă ca efect direct al fragmentării psihice, „fluxului dorințelor conflictuale, agresivității dintre sine și altul" pe care le-a zugrăvit (*Desire and Repression*, p. 20–1). În operele de început, personajele jamesiene manifestă încă un anumit grad de coerență și unitate psihică (p. 14). Pulsațiile contradictorii ale dorinței, ce vor fuziona în „figura unui celălalt în ficțiunea de mai târziu", sunt aici „reprimate, sublimate, deghizate. O astfel de inhibiție compune sinele structurat, inteligibil și îi îngăduie existența" (p. 19). *The Portrait of a Lady*, „Daisy Miller", *What Maisie Knew*, *The Princess Cassamassima* arată aspirațiile individuale ca fiind în conflict cu necesitatea societală, forțate la un compromis cu codurile și rolurile prestabilite. Bărbații lui James își refulează dorințele în căutări fetișiste ale figurilor secrete și în „simple speculații sterile"; femeile iau parte la această suspendare a dorinței refuzând să-și recunoască propriile nevoi, jucând rolul unor „analiști tăcuți" pentru personajele masculine tulburate, egoiste, din *The Ambassadors*, „The Beast in the Jungle", „The Jolly Corner", „Crapy Cornelia" (p. 96–7).

Operele de mai târziu ale lui James permit dorințelor interioare să afecteze integritatea sinelui social, plenitudinea ființei: „Deși ținta multor personaje jamesiene este sfera fenomenologică a artei pure și a conștiinței transcendentale, un asemenea ideal este prezentat în operele târzii ca nefezabil, pentru că mintea este caracterizată de jocul ambivalenței, de conflictul complex dintre forțele conștiente și cele inconștiente. Nu numai estetismul este atacat aici, dar și toate pretențiile pentru o «realitate» simplă și accesibilă" (*Desire and Repression*, p. 9). Poetica logocentrică, expresivă este și ea adusă în discuție. Elementele unei semiotici preconceptuale, „preoedipiene", deja prezente în

Scanned with OKEN Scanner

operele de început (*What Maisie Knew* sondează adesea senzaţiile preverbale şi modalitatea analogică de gândire ale personajului din titlu), au erodat graniţele convenţionale ale retoricii narative (p. 10). Interacţiunea dintre un discurs social reglator (exemplificat de naratorii retrospectiv-ironici care îşi impun propria ordine conceptuală asupra povestirii) şi un univers fenomenologic, embrionar al conştiinţei centrale nu mai este decisă în favoarea primului (p. 31–2). „Reflectorii" imaginativi din *The Turn of the Screw*, *The Sacred Fount*, „In the Cage", *The Golden Bowl* îşi impun viziunile lor idiosincratice asupra realităţii, suspendând distincţia dintre sfera interioară şi cea exterioară. Discursul lor asociativ-figural permite dorinţei individuale şi conflictului să iasă la lumină eliberate: „aceste personaje şi viziunile lor nu sunt compatibile cu societatea şi în opera târzie a lui James ele evoluează în tipul de individ care decide să se dispenseze de realităţile şi credinţele lumii obiective" (*Desire and Repression*, p. 20).

O dată cu acest accent sporit pe subiectivitate şi pe jocul dorinţelor interioare, opera lui James s-a îndreptat decisiv de la o poetică a *realismului*, întemeiată pe „un ego centrat, unificat şi analizabil", înspre o perspectivă *expresionistă*, *fenomenologică* ce a exploatat terenul fertil al narării imaginative, ipotetice sau ceea ce Przybylowicz numeşte „prezentificarea fantastică", „nonpostulativă" (*Desire and Repression*, p. 26, 321). În etapa realistă de început, „tensiunile dintre sine şi altul sunt dispersate sau trec neobservate" (p. 20); contradicţia şi conflictul sunt în final soluţionate prin subordonarea dorinţelor individuale imperativului social. În proza expresionistă jamesiană, „celălalt devine progresiv proiecţia fantezistă a imaginaţiei şi, în final, este materializat într-o fiinţă palpabilă, reprezentativă a dorinţei inconştiente" (p. 21). Prin exercitarea memoriei subiective şi a imaginaţiei figurale, personajele jamesiene îşi creează propria experienţă *intrasubiectivă*, autosatisfăcătoare, restituind treptat „plăcerea" unei lumi golite (p. 291, 295). „Cititorul participă direct la procesele de învăţare a limbajului de către personaje pe măsură ce eroul articulează relaţia dintre societate şi discursul său, pe de o parte, şi propriile sale dorinţe complet dezvoltate sau aprehendate" (p. 297).

Scanned with OKEN Scanner

Evaluând narațiunea expresionistă jamesiană dintr-o perspectivă critică ce combină un interes feminist în subversiunea lingvistică și psihologică cu o perspectivă sociologică mai fermă, ce valorizează funcția mimetică a narațiunilor, Donna Przybylowicz consideră accentul de mai târziu al lui James pe eterogenitatea subiectivă întrucâtva devitalizator. Din punctul său de vedere, personajele jamesiene ale conștiinței rămân încătușate în sfera halucinantă a „specularității Imaginarului", între oglinzi distorsionante care îi conectează nu cu lumea-naturală-a-faptului, ci cu propriile proiecții (*The Sacred Fount*), cu fantome ale trecutului (*The Jolly Corner, The Turn of the Screw*), cu „fiarele" castrante („The Beast in the Jungle"). Interacțiunea dintre experiența subiectivă și „sfera Simbolică a... imperativelor intersubiective" este redusă la o confruntare solipsistă cu „ordinea Imaginară a... dorințelor ce se oglindesc pe sine" (p. 298). Przybylowicz vorbește de asemenea despre o confuzie progresivă între realitatea fenomenală și cea psihică, „conștiința centrală" și perspectiva naratorială până în punctul în care ficțiunea lui James devine în întregime absorbită de fanteziile neverificabile, private ale personajelor sale. Colapsul vechii poetici autoritare este descris, cel puțin în comentarii de felul celui care urmează, drept o diminuare semiotică: „Dezintegrarea și distrugerea autorității obiective, logocentrice și irefutabile a naratorului implică disoluția perspectivei omnisciente, cognoscibile a cititorului și a anticipației sale pentru o rezoluție explicită, logică, estetică" (*Desire and Repression*, p. 33). Practica narativă „ambiguă" a lui James (ambiguă în sensul că eludează, în opinia lui Przybylowicz, „lumea-naturală-a-faptului" pentru a trece în „sfera specular Imaginară") nu permite aproape „nici un fel de catharsis pentru cititor care rămâne cu o senzație stânjenitoare și nesatisfăcătoare din moment ce personajul nu este proiectat într-un viitor sigur, ci îl vedem confruntându-se indecis cu răscrucile ambigue din viața sa" (*Desire and Repression*, p. 300, 285).

Analizată dintr-o perspectivă diferită, orientată asupra cititorului, poetica de mai târziu a lui James poate părea de asemenea eliberatoare. Trecând de la reprezentare la proiecție fenomenologică și de la o perspectivă „obiectivă" la una intersubiectivă, ficțiunea jamesiană îl invită pe cititor să participe la

Scanned with OKEN Scanner

procesul de construire narativă, reautorizându-l şi amplificându-l. „Internalizarea" povestirii nu epuizează interesul dramatic al ficţiunii lui James. Din contră, importul de „evenimente" morale şi psihologice sau de coeziune internă din „povestirile" lui James pare să sporească o dată cu *The Awkward Age*.[77] Operele jamesiene de mai târziu aduc în prim-plan „performatori[i]", reflectorii, agenţii semnificanţi ce recreează activ şi manipulează realitatea. Limbajul lor este predictibil antitetic, combinând o imagistică agresivă a „expunerii şi cunoaşterii" cu o retorică a insinuării şi reţinerii ce „se sustrage ingenios înţelesului, deghizează şi dizlocă expresiile dorinţei subterane prin mistificare şi ambiguitate" (*Desire and Repression*, p. 3). Donna Przybylowicz consideră acest stil drept unul inhibant, cenzurând pasiunea, încurajând personajele să trăiască dedublat în construcţii imaginare fragile. Expresia directă a dorinţei este înlocuită, în opinia ei, de un joc cerebral al limbajului, o artă societală a

> ingeniozităţii seducătoare şi a înfrumuseţării înşelătoare ce ascund duplicitatea interioară sau constrângerile inconştiente. Subiectul este atât de înlănţuit în procesele limbajului încât dorinţa devine dematerializată şi detaşată de acţiunea concretă: replica sa în faţa vieţii este pasivă şi cerebrală, mai degrabă decât activă şi fizică. Conştiinţa autonomă la James nu numai că încearcă să-şi satisfacă dorinţele prin limbaj, dar devine un observator obsedat al propriei sale expresii verbale, iar acesta este un gest dezumanizant ce îl separă şi distanţează de experienţa directă a emoţiilor sale (*Desire and Repression*, p. 30).

Acest stil puternic aluziv, eliptic, atât de caracteristic pentru proza lui James, poate într-adevăr să submineze şi să excludă dorinţa, dar, în acelaşi timp, face prezenţa subtextuală a acesteia mai ameninţătoare, mai incontrolabilă. Acelaşi limbaj care sublimează şi ascunde înzestrează expresia cu înţelesuri multiple, scindate. Reflectorii jamesieni nu pot dematerializa în întregime dorinţa care se întoarce obsesiv în fanteziile lor fenomenologice, tulburându-le universurile conceptuale. Chiar pe măsură ce încearcă să anuleze contradicţiile şi să prevină propria lor fragmentare, personajele jamesiene ale conştiinţei dezvăluie ironic

Scanned with OKEN Scanner

jocul diferenţial al dorinţei, tensiunile nesoluţionate dintre lumile lor simbolice şi imaginare.

Abordarea critică a lui Przybylowicz subliniază persuasiv complexa dialectică jamesiană a dorinţei şi reprimării, a sinelui şi alterităţii, a figurării şi artificiului, însă ezită în faţa poeticii narative contradictorii a lui James, „juxtapunând ocurenţe şi tehnici ce anihilează aşteptarea convenţională de către cititor a soluţionărilor retorice şi narative" (p. 285). Bazându-se pe critica lui Jameson a modernismului ca un stil disociat de *praxis*-ul social[78], Przybylowicz îi atribuie lui James „o eludare a afirmaţiei directe", „o retorică confuză... oscilând în jurul faptelor", lipsa unei reale „viziuni a adevărului" (p. 34). În timp ce salută un anumit grad de scindare în noua ideologie jamesiană a formei, îi reproşează totuşi sfârşiturile inconcludente ce nu oferă deloc „soluţionări sau certitudini prospective", şi nici o articulare clară („afirmaţie") a faptelor: „Este aproape ca şi cum personajul sau vocea autobiografică doreşte să rămână ignorantă în faţa situaţiei şi oarbă în faţa semnificaţiei sale; el pare virtual îngrozit de apariţia *faptului*, după cum se poate vedea în *The American Scene*, unde este evident înspăimântat de energiile eterogene «ale lumii exterioare»" (p. 37). În mod paradoxal, accentul lui Przybylowicz pe „afirmaţia directă" şi pe „soluţionările sau certitudinile prospective" ne proiectează înapoi într-un tip de articulare falogocentrică, directă pe care James însuşi l-a pus sub semnul întrebării. Naratologia lui eterogenă, scindată a jucat un rol important în demontarea ideologiei literare a secolului al XIX-lea întemeiată pe noţiunile statice de „adevăruri" psihologice şi retorice.

Pe de altă parte, este adevărat că modul în care James tratează naraţiunea rămâne unul „oedipian" în măsura în care încearcă să controleze figurile dorinţei pe care insinuările atent calculate le generează în noi, cititorii. Ficţiunea jamesiană este „oedipiană" şi într-un sens mai subtil, trecând – asemeni psihologiei freudiene – de la „ochi[ul]" observatorului-doctor de secol XIX la „ureche[a]" analistului discursului sau de la detectarea şi observaţia empirică la o hermeneutică de adâncime ce caută înţelesurile simbolic-libidinale, „ascunse" ale discursului.[79] Naratorul din *The Sacred Fount* este, asemeni criticilor din „The Figure in the Carpet", expert în surprinderea aluziilor celor

Scanned with OKEN Scanner

mai triviale din discursul altor personaje. El tratează limbajul drept o *parole pleine*, o producere fertilă de figuri, semnificând „de fiecare dată infinit mai mult decât ceea ce eu am spus sau ea a răspuns" (*The Sacred Fount*, p. 188). El supune fiecare frântură a dialogului la ceea ce Kappeler a descris drept o analiză triplu hermeneutică: unei prime urechi, urechea fiziologică ce decodează informaţia fonetică sau unei a doua urechi ce recuperează comunicarea şi conţinutul „povestirii", el îi adaugă o „a treia ureche" sensibilă „faţă de înţelesul dincolo de conţinut", faţă de „constelaţia dorinţelor şi procesarea răspunsurilor semiotice" (*Writing and Reading in Henry James*, p. 156). Asemeni unui „analist protofreudian", „satisfăcut de sine, infatuat, poate nebun", naratorul vrea să „penetreze" motivele altora, să decodeze „o pânză deja brodată" (p. 155). El găseşte plăcere în schimburile aluzive, fertile pe care le întreţine în naraţiune cu diferite personaje feminine, dar eşuează în a recunoaşte că propria sa nevoie frustrată de intimitate şi implicare ar putea fi responsabilă pentru generarea acestor înţelesuri „reprimate" şi „referinţe nemărturisite". Aluziile secrete pe care le colecţionează pe parcurs creează o „fisură" în explicaţiile sale raţionale, ameninţând să-i transforme „palatul gândirii" într-o „simplă colecţie de fragmente desfigurate". Naratorul acţionează atât ca un analist, cât şi ca o *figură a excesului* a cărui „stare a conştiinţei era că ştia prea mult" şi care, prin urmare, îi tratează pe toţi „ca un obiect indistinct, în orice condiţii, pentru lectura [sa] extinsă" (*The Sacred Fount*, p. 130). „Lectura [sa] extinsă" poate atinge temporar „condiţia iluminării" numai printr-o „sacrificare a sentimentelor", printr-o reprimare a puterii celuilalt. *The Sacred Fount* ilustrează astfel un proces mai general de articulare în ficţiunea lui James, proces care aduce în prim-plan un nivel subconştient, de adâncime şi încearcă simultan să îl controleze, obligându-l să se conformeze unei ordini a limbajului simbolic.

Reafirmând propria luptă a naratorului cu o economie echivocă a dorinţei, criticii jamesieni s-au simţit încurajaţi în elaborarea unei abordări psihanalitice concentrate pe procesele de reprimare şi desublimare. După cum a argumentat Maxwell Geismer cu câteva decade în urmă, un „aparat freudian al interpretării pare într-adevăr să fie necesar pentru întreprinderea

Scanned with OKEN Scanner

naratorului în general, pentru analiza pe care o face el unei societăţi în care reprimarea reprezintă bariera principală dintre realitate şi aparenţă“[80]. Ceea ce a trecut relativ neobservat până recent este măsura în care James problematizează acest tip de lectură hermeneutică „de adâncime“, dislocând economia sa falogocentrică, plasând în centrul ei o multiplicitate figurală sau un vid. „Scena primară“ a recunoaşterii, în jurul căreia este organizată mare parte din ficţiunea lui James, este adesea subminată sau soluţionată neortodox, printr-o identificare cu figura mamei. Kaja Silverman exemplifică aceasta prin Strether, „bărbat[ul] fără mijloace“ care se simte mai în largul său în „societatea femeilor“ din Woollet şi care, într-o scenă cheie ce îi dezvăluie relaţia dintre Chad şi Mme de Vionnet, se identifică puternic cu Mme de Vionnet, „care ocupă locul mamei în scena primară“[81]. Perpectiva masculină, falică este, aici şi în altă parte, parţial dislocată printr-o afiliere imaginară la cea feminină. Unele naraţiuni ale lui James distrag de asemenea atenţia de la „scena primară“, focalizându-se asupra propriei drame a vizionării, specifică observatorului, ce sfârşeşte într-un „vid specular“ (p. 162). Spectatorii masculini ai lui James sunt adesea la fel de incapabili ca reflectorii feminini de a performa un act ferm de identificare cu o figură falică.[82] Astfel, chiar şi sub acest aspect, ficţiunea lui James pare să ocupe o poziţie echidistantă faţă de poli substanţial slăbiţi: „în ciuda genului evident biografic al unui Henry James, autorul «dinăuntrul» textelor sale nu este niciodată inechivoc masculin; situat la o intersecţie plurivalentă a complexelor oedipiene negative şi pozitive, acest autor este, cu excepţia identificărilor ce desfid binarismele diferenţei sexuale, categoric exclus din scena pasiunii“ („Too Early/Too Late“, p. 173).

3. SEMNIFICANŢI FEMININI ÎN TEXTELE MASCULINE

După cum au sugerat criticii poststructuralişti şi feminişti, ficţiunea lui James este prinsă la mijloc între o mai veche atitu-

Scanned with OKEN Scanner

dine specular faţă de feminitate şi o perspectivă revizuită care să le permită femeilor mai multe posibilităţi de alegere în cadrul discursului cultural dominant. La sfârşitul secolului, când James a început să se axeze mai insistent pe „aspectul cel mai important şi mai straniu din viaţa noastră socială", „situaţia femeilor, declinul sentimentului sexual, agitaţia în numele lor" (*The Complete Notebooks*, p. 20), femeile erau privite în principal ca obiecte „relaţionale", ca „liantul social" al cărui rol, după cum l-a interpretat James însuşi, era de a umple „vidul profund al «societăţii» creat de bărbatul de afaceri preocupat de sine" (*The American Scene*, p. 332–3). Procesul de emancipare socială şi spirituală le-a adus femeilor un plus de responsabilitate. Eroinele lui James sunt obligate să „găsească o relaţie între public şi privat, să formuleze un raport între limbajul conştiinţei şi numele societăţii"[83]. Ficţiunea lui James schiţează aceste tendinţe contradictorii din procesul niciodată încheiat al învestirii femeilor cu putere. Pentru că în timp ce „coroana trecea de la fecioara puritană la rebela romantică şi, în cele din urmă, la tânăra americancă... mult dorita libertate şi originalitate a acestei noi dinastii s-a dovedit iluzorie...; puterea paradoxală a «îndrăzneţei inocenţe» a tinerei a fost revelată în cele din urmă drept o traversare îndoielnică a liniilor tradiţionale, o sinteză instabilă între periculoasa urmărire de către rebelă a cultivării de sine şi aplecarea fecioarei spre sumbre renunţări"[84].

James era foarte conştient de incongruităţile încercării sale de a promova pe cale narativă femeile, de a crea un „spirit liber" din „o simplă aglomerare cochetă de fuste" (*The Art of the Novel*, p. 129). Tradiţia narativă dominantă delimitase ariile domesticului şi femininului, stabilind bariere culturale şi opoziţii convenţionale ce au împiedicat interacţiunea liberă dintre personajele masculine şi feminine. Povestirile americane ale lui James împrumută adesea ironic rolurile stereotipe atribuite femeilor de literatura de larg consum („prinţesa", „îngerul", „juna americancă", tânăra realistă supusă). În mare, femeile jamesiene sunt vivace, pline de resurse, dinamice, însă nu deplin conştiente de subiectivitatea lor feminină. Cu evoluţia lor psihosocială în mod curios inhibată sau amânată, conştienţa lor de sine depinde de definiţia oferită de cititorii masculini.[85] Asemeni D-nei Brash din „The Beldonald Holbein", ele sunt supuse unei „economii

Scanned with OKEN Scanner

speculare", încurajate să devină „flor[i] perfecte ale plasticității" modelate de contemplatorii masculini, „produse ale observației și imaginației" (*The Novels and Tales of Henry James*, vol. 11, p. 298).

În calitate de „semne", mai degrabă decât de semnificanți, femeile jamesiene sunt chiar mai golite de sine decât bărbații jamesieni: ele sunt „excentricități ambigue încântătoare" (*The Novels and Tales*, vol. 19, p. 105) ce pot fi citite și soluționate, dar cărora li se refuză libertatea de a se articula pe sine. Foarte puține dintre eroinele de început sunt „articulatoare" și chiar mai puține sunt figuri auctoriale capabile să creeze ceva mai mult decât „un tip de idilă timidă" care nu-i va „asigura nici unei autoare succesul dorit" (*The Tales and Novels*, vol. 11, p. 326). Asemeni D-nei Alsager din *Nona Vincent*, ele sunt limitate la rolul de destinatari rezonanți sau de Muze dezinteresate, menite să rămână „inedite și nepublicate", un „public ideal" pentru opera altora. Ele sunt înzestrate cu o „coardă artistică" ce nu poate decât „vibra la atingerea altuia, astfel încât aprecierii, în sufletul ei, i se adăuga intensitatea regretului. Putea înțelege bucuria creației, și nu considera că e suficient să i se spună că ea a creat fericirea... Nu avea glasul – avea doar viziunea" (*The Novels and Tales*, vol. 8, p. 155). Și mai fascinant este cazul femeii imaginative, asemeni telegrafistei din *In the Cage* sau guvernatoarei din *The Turn of the Screw*, care interpretează și remodelează activ realitatea fenomenală. Dar actul lor de imaginație rămâne problematic pentru Carren Kaston, unul încurajat de lecturile romantice, compensând insuficient o viață de privări sociale și dorințe reprimate. Reprimarea de către guvernantă a propriei sale sexualități „dă naștere unei lumi pline de mistere, de nesfârșite întrebări fără răspuns, din care tânăra femeie nu își poate construi o ficțiune satisfăcătoare"[86]. „În închisoarea conștiinței", telegrafista își fantazează de asemenea împlinirea, însă „în termenii izolați și fără risc ai conștiinței" (*Imagination and Desire*, p. 111).

Povestiri de tipul *In the Cage* au fost tradițional citite ca alegorii ce definesc un ideal artistic întemeiat pe „renunțarea la participare" și pe „dezinteresare"[87]. Leon Edel îi atribuie în mod tipic lui James „spendid[ul] egoism al artei", o atitudine de neimplicare, nepasionată ce păstrează arta în poziția conforta-

Scanned with OKEN Scanner

bilă de detaşare faţă de emoţia (feminină): „Teama faţă de femei şi idolatria faţă de femei: tema iubirii se epuizează într-o manieră impresionantă în întreaga operă a lui Henry James. Şi de obicei iubirea, după cum a afirmat un critic, reprezintă «un inhibator al trăirii depline». Chiar mai mult: este o ameninţare la adresa vieţii înseşi... A fi condus înspre patul conjugal echivalează cu moartea. În consecinţă Henry James a ales o cale sigură. A rămas celibatar“[88]. Cititorii feminişti ai lui James au denunţat acest „stereotip [critic] inatractiv şi inadecvat al lui James ca estet“[89], criticând în egală măsură acele aspecte ale poeticii lui Henry James care recomandau o absorbţie de sine şi o puritate a scopului compatibilă doar cu „monogamia artistică [sau] cu celibatul social“[90]. Ei au considerat de asemenea conceptul lui James de „sine ca reflector, conştiinţa ca oglindă, primindu-şi identitatea din exterior“ (*Imagination and Desire*, p. 68) drept problematic mai ales când e aplicat femeilor, reinstaurând stereotipul de secol XIX al sacrificiului de sine şi supunerii feminine. Reflectorul tipic feminin experimentează descentrarea, autoobliterarea sau, în cel mai bun caz, o „*fluiditate* teribilă a revelării de sine“ (*The Art of the Novel*, p. 321): conştiinţa ei este o „masă amorfă“ absorbantă, incapabilă de articularea unui sentiment de sine mai puternic.

Carren Kaston a analizat în detaliu „melodrama neajutorării“ şi a renunţării exemplificate de Catherine Sloper din *Washington Square*, Claire Cintré din *The American*, Isabel Archer din *The Portrait of a Lady*. Asemeni personajelor „ambasadoriale“, autonegatoare, „autorizate de alţii să împlinească scopuri şi ţeluri care nu sunt ale lor“ (*Imagination and Desire*, p. 71), ele „creează un sentiment de sine negând – sau spunând nu – celorlalte personaje care, în consecinţă, le iau în custodie independenţa şi fanteziile“. Dar strategiile lor de a rezista ridică mai multe probleme decât soluţionează: spre deosebire de renunţarea autoasertivă a lui Christopher Newman sau a artiştilor masculini de mai târziu, retragerea femeilor (a lui Claire la o mănăstire, a lui Catherine Sloper într-o solitudine celibatară, confecţionând „mici broderi[i]“) este o formă de negare de sine. Chiar mai tulburătoare este renunţarea unui personaj imaginativ, inventiv ca Isabel Archer care respinge în final toate celelalte alternative pentru a se întoarce la o căsătorie ce o reduce la „tă-

Scanned with OKEN Scanner

cere" şi la „o pierdere a sinelui" (*Imagination and Desire*, p. 51). Isabel este ambivalentă mai ales în ce priveşte inversarea rolurilor şi a puterii socioeconomice pe care banii i-o furnizează la jumătatea romanului. Şi totuşi nu doar frica de a-şi asuma independenţa este cea care atrage după sine „renunţarea" lui Isabel, ci şi intuiţia vagă a laturii manipulatoare, „feroce" a acestei puteri: „Tânăra a decis curând că a fi bogat era o virtute deoarece urma să poată *face*, iar acest *a face* nu putea fi decât ceva plăcut. Era reversul fermecător al slăbiciunii stupide – mai ales cea din specia feminină... Câştigarea puterii a făcut-o serioasă; îşi analiza puterea cu un soi de agresivitate delicată, dar nu era prea dornică să o exercite" (*The Novels and Tales of Henry James*, vol. 3, p. 301).

Oricât de tulburător, sfârşitul romanului *The Portrait of a Lady* nu ilustrează doar ambivalenţa lui James faţă de chestiunea „puterii" feminine. După cum indică prefaţa la ediţia New York, interesul major al lui James era aici în „relaţia [lui Isabel] cu sine", mai degrabă decât în „sateliţii eroinei, mai ales cei masculini" (*The Art of the Novel*, p. 50, 51). Această perspectivă pune sub semnul întrebării punctul de vedere stereotip al personajelor feminine ca depinzând în întregime de sprijinul masculin, sugerând nevoia lor de a atinge definirea de sine. Atât acest roman, cât şi alte naraţiuni timpurii le permit reflectorilor jamesieni să atingă un anumit grad de conştiinţă de sine manifestată, în opinia lui Kaja Silverman, într-o capacitate de a „vizualiza subiectivitatea", de a pune în scenă şi de a observa spectacolul propriului lor destin. Acest tip de *mise-en-scène* subiectivă este lipsit de adâncime psihologică, dar implică un anumit grad de re-creaţie, fiind „construit ca o fantezie pe baza unor detalii rememorate"[91]. Romanele de mai târziu ale lui James reiterează nevoia de actualizare de sine imaginativă, dar problematizează în acelaşi timp îndoielnica poziţie idealistă ilustrată, în opinia lui Kaston, de personajele care „renunţă la formele materiale ale experienţei şi puterii în favoarea plăcerilor solitare ale conştiinţei, viziunii şi memoriei" (*Imagination and Desire*, p. IX). Marile romane caută un echilibru fragil, paradoxal între detaşata „imaginaţie excesivă" a reflectorilor de genul lui Strether care eşuează în preluarea „controlului suprem asupra unui caz sau a unei cariere" şi o „imaginaţie *predominantă*" mai

Scanned with OKEN Scanner

pragmatică ce autorizează personajele să-şi afirme controlul asupra vieţilor lor (*The Art of the Novel*, p. 310).

Recitind opera târzie jamesiană din perspectiva unui feminism revizuit ce nu accentuează „puterea feminină", ci „puterea folosită în colaborare sau imaginată – o ţintă ce ne aduce şi mai aproape de obiectivele feministe ale experienţei împărtăşite şi reciproce" (*Imagination and Desire*, p. 16–7)[92], Kaston îl creditează pe James cu un interes sporit pentru „colaborare – ficţionalizare împărtăşită sau creaţie reciprocă a experienţei" (p. 15). Această temă este deja implicată în câteva din operele anterioare. *In the Cage* îi permite eroinei să evadeze din „stereotipurile [ei] feminine înlănţuitoare" şi închistarea propriei sale imaginaţii melodramatice, căsătorindu-se cu un bărbat care, chiar dacă banal, o uimeşte cu „conversaţii secrete" şi cu un succes (de afaceri) colaborativ. În mod asemănător, Kaston vede în „relaţia reciprocă sau colaborativă" dintre Madame de Vionnet şi Strether din *The Ambassadors* „una dintre cele mai mari realizări" ale romanului. „Golită de fiecare parte, chiar dacă numai verbal, atât de absorbţia de sine tiranică, cât şi de autoobliterarea empatică", această relaţie îi sugerează lui Kaston „lume[a] educată a artei şi artificiului" în „punctul" ei cel mai înalt (*Imagination and Desire*, p. 105). Deşi consider problematice ambele exemple, implicând relaţii în care cele două personaje sunt încă separate de niveluri de civilizaţie şi sexualitate reprimată, sunt de acord că alte opere jamesiene zugrăvesc mai reuşit relaţiile colaborative în care o „greutate egală este acordată imaginaţiei predominante şi germenului său". În *The Golden Bowl*, de exemplu, personajele principale reuşesc în final „să se imagineze în afara melodramei pierderii şi retragerii" (*Imagination and Desire*, p. 173) şi îşi schiţează activ scenariile vieţilor lor. Maggie, mai ales, învaţă să-şi asume riscuri şi să-şi afirme controlul imaginativ asupra altor personaje şi situaţii, o capacitate ce a fost interpretată de unii critici drept un „impertinent... exerciţiu al puterii şi controlului"[93]. Kaston concede că acest tip de control figural are o „acuitate sinistră" sau că îmbrăţişarea finală dintre Maggie şi Amerigo nu scapă în întregime dualismului stăpânirii şi supunerii, cu Amerigo capitulând acum în faţa ficţiunii lui Maggie referitoare la viaţa lor (p. 178). Totuşi ea crede, de asemenea, că romanul „demonstrează o fuziune a po-

Scanned with OKEN Scanner

sesiei şi capitulării atât de complexă, încât distincţia dintre aceste motive pare aproape să dispară". Chiar dacă James „nu a realizat niciodată complet această concepţie [colaborativă] a relaţiilor umane în ficţiunea sa, el a testat-o neîntrerupt; ea îi bântuie opera şi îi conferă cel mai mişcător sentiment al posibilităţii" (p. 14–15).

Accentul lui Kaston pe „ficţionalizarea împărtăşită sau creaţia reciprocă a experienţei" reuşeşte să ne poarte dincolo de o modalitate dihotomică de gândire în legătură cu genul, dar limitează posibilităţile articulării feminine, permiţând numai slabe aspiraţii revizioniste („evoluţia sinelui printr-o tăcută reinventare" – p. 136) sau lăsând neexaminate o parte din responsabilităţile sale articulatorii. Alţi feminişti au derivat din romanele jamesiene târzii modele de semnificaţie feminină mai puternice care, după cum a argumentat Elizabeth Allen, le permit femeilor să joace un rol revizionist mai important în universul narativ din ce în ce mai deschis. După Allen, „incapacitatea de a defini clar semnificanţii pentru fiecare semnificat distinct creează un proces fluctuant în care subiectul feminin, pe de o parte, este mistificat, şi prin urmare perceput ca un semn, iar pe de alta (după cum el însuşi recunoaşte) încearcă să manipuleze această mistificare"[94]. Operele de mai târziu recurg la o semiotică conştientă de sine, ironică, ce ambiguizează relaţia dintre figură şi înţeles, dezvăluind jocul diferenţial al semnificanţilor. În acelaşi timp, ele deschid un spaţiu al tensiunii şi excesului semantic, fertil în special pentru personajele feminine şi pentru cititoare, care îşi pot asuma un rol mai important în rearanjarea şi revizuirea lumii narate.

Elizabeth Allen trasează coerent evoluţia ficţiunii lui James de la o economie speculară în care femeile sunt reduse la rolul de semne ambigue, „ocultate, nedescoperite sau, cum presupun că ai spune tu, iresponsabile" (*The American Scene*, p. 415), la o semiotică mai complexă în care femeilor li se atribuie rolul principal de performatori conştienţi de sine ai semnificaţiei, oferind şi, în acelaşi timp, retrăgând promisiunea unei figuri secrete a feminităţii din faţa corespondenţilor lor masculini. Afirmându-şi dreptul lor de a semnifica pentru ele însele şi pentru bărbaţii lor, salutând – mai degrabă decât respingând, îngrozite – procesul semnificaţiei, femeile jamesiene ating, în

Scanned with OKEN Scanner

opinia lui Allen, subiectivitatea (*A Woman's Place in the Novels of Henry James*, p. 120). În romanele din anii 1880, femeile se luptă împreună cu alţi excluşi jamesieni (artişti, americani expatriaţi, europeni dezrădăcinaţi) să se înscrie în structurile sociale existente. Personaje ca Daisy Miller sau Isabel Archer se zbat să devină agenţi liberi, dar sfârşesc prin a fi absorbite, „apropriate ca semne de către lumea înconjurătoare" (p. 9). Chiar şi în lumea dominată de femei din *The Bostonians* bărbaţii joacă rolul de vânători, iar femeile, ca Verena Tarrant, de pradă sau de semnificaţii „fermecătoare", menite să-i „mulţumească" pe toţi cei care se apropie de ele şi „să fie fericite că i-au mulţumit". Şi totuşi, personajele feminine de început ale lui James nu sunt total golite de subiectivitate: chiar şi Daisy Miller şi Isabel Archer, care, în final, sunt apropriate şi li se „atribuie un înţeles determinat de către bărbatul care reuşeşte să [le] ia în posesie", au un „potenţial pentru acţiune, pentru înţeles, pentru atribuirea unei valori experienţei" (*A Woman's Place*, p. 58). Ştiind că „cei mai puternici subiecţi sunt cei care privesc, observă şi aşteaptă", Isabel îşi doreşte să rămână ea însăşi un spectator, amânându-şi astfel integrarea sa semiotică prin care „va deveni un spectacol şi va fi definită după înfăţişarea ei" (p. 59). Dar lipsa ei de experienţă socială şi culturală o împiedică să profite pe deplin de libertăţile sale nou descoperite. Există o disparitate fundamentală între nevoia ei de a semnifica liber şi rolurile disponibile pentru ea. În cele din urmă, Isabel va accepta o poziţie semiotică de minimă rezistenţă, ce îi întăreşte rolul de obiect într-un joc al aparenţelor şi conformităţii sociale.

Reacţia subiectivă proprie femeilor jamesiene sporeşte pe măsură ce devin performatori automotivaţi, chiar dacă ele îşi exersează capacităţile creatoare în gol, ca *The Princess Casamassima,* sau generează reprezentări de sine după un scenariu social preexistent, ca Miriam Rooth din *The Tragic Muse (A Woman's Place*, p. 106, 108). Cea de a doua povestire tratează mai direct „cel mai ciudat dintre animale, artistul care s-a întâmplat să se nască femeie" (*The Novels and Tales of Henry James*, vol. 7, p. 232). Controlându-şi mai atent înfăţişarea, „alegând multipla performare în locul uneia singure", ea devine „o ameninţare la adresa *status quo*-ului masculin pentru că se opune controlului" (*A Women's Place*, p. 111). Totuşi, succesul ei este limitat la un

Scanned with OKEN Scanner

joc versatil de „aparenţe", la un exerciţiu dubios al talentului ei de deghizare. Această versatilitate semiotică a femeilor este convertită în utilizări mai constructive, pozitive în opere ca *What Maisie Knew* sau *The Awkward Age*, „unde eroinele vulnerabile şi pline de tinereţe posedă sau îşi dezvoltă conştiinţa propriei lor existenţe şi explorează imperativele pe care existenţa lor le impune" (*A Woman's Place*, p. 118). În sfârşit, *The Wings of the Dove* şi *The Golden Bowl* au în rolul principal două eroine foarte conştiente de sine şi active, Milly Theale şi Maggie Verver, „ce reclamă existenţă socială semnificând conştient ceea ce iubitul pretinde, mistificând şi controlând procesul semnificant" (*A Woman's Place*, p. 10). Ambele întorc procesul reprezentaţional/specular în avantajul lor, schimbându-şi rolurile şi înfăţişările, stabilind propriul lor *puzzle* şi amânându-i rezolvarea, focalizându-şi atenţia „asupra femeii ca semnificant, mai degrabă decât asupra înţelesurilor prea uşor determinate" (*A Woman's Place*, p. 147). Chiar dacă nici Milly, nici Maggie nu reuşesc pe deplin în reordonarea realităţii, ele au o ascendenţă în calitate de subiecţi feminini asupra corespondenţilor lor masculini din roman:

> Printr-o ciudată inversiune, bărbaţii din romanele perioadei târzii devin victimele, prada, pentru că ei sunt cei care pot valida existenţa diferitelor femei ce se luptă pentru identitate socială şi comunicarea iubirii. Femeile intră în competiţie unele cu altele pentru bărbatul iubit, care adesea este slab din punct de vedere moral prin comparaţie cu ele. El este condus şi explicat de către femeile care există în lumea reprezentării şi interpretării, care îi obliterează acea cunoaştere de sine de care îi este teamă (*A Woman's Place*, p. 119).

Romanele târzii propulsează „imaginaţia feminină" pe scena centrală, ca alternativă existenţială şi artistică la „masculinitatea irezistibilă" a universului politicii şi afacerilor de la sfârşitul secolului XIX.[95] Rolurile tradiţionale în procesul de figurare sunt parţial inversate, „bărbaţii furnizând ca atare pânza, iar femeile broderia" (*The American Scene*, p. 66). Chiar dacă James e ambiguu în legătură cu contribuţia efectivă a femeilor la această activitate (sunt ele cu adevărat „brodatori" sau doar o „broderie" pe pânza masculină?), el defineşte totuşi

Scanned with OKEN Scanner

arta de figurare romanescă drept feminină, civilizatoare, de completare a golurilor. Din simple obiecte culturale, femeile devin reverberatori importanţi de înţeles narativ acţionând „aparent fără nici o schemă – asupra simpatiei, curiozităţii, fanteziei asociaţilor [lor]" (*The Novels and Tales of Henry James*, vol. 19, p. 116). „Deşteptarea" şi maturizarea lor nu este numai sexuală, dar şi lingvistică şi cognitivă. Un personaj ca Maggie Verver învaţă cum să îşi controleze dorinţele şi să evite „infinita putere a capitulării". În acelaşi timp, ea exploatează această putere în propriul său avantaj, deţinând controlul emoţional şi lingvistic asupra celorlalţi. Maggie performează pentru Elizabeth Allen funcţia unei „femei artist, reprezentând într-un mod intenţionat, interpretând şi ordonând" (*A Woman's Place*, p. 194).[96] Rolul său în universul romanului este unul „restaurator": prin subterfugiu, ficţiune, reprezentare, ea retrasează ordinea socială şi astfel „afirmă o putere enormă prin imaginea pe care o proiectează" (p. 188). Dar acest rol dezvăluie latura agresivă, manipulatoare a lui Maggie, trecută parţial cu vederea de Elizabeth Allen. Semiotica ei este încă fundamental înşelătoare, mistificatoare, îndeplinită în interesul formelor sociale artificiale şi al relaţiilor de putere.[97] Această abordare este probabil de neevitat: „femeile îşi pot exercita puterea social, numai reţinând indiciile înţelesului, depăşind continuu semnificatul în noile obscurităţi ale semnificantului" (*A Woman's Place*, p.193). Ceea ce îi lipseşte lui Maggie este curajul de a revizui mai radical formele sociolingvistice, de a provoca puternicul mecanism al reprezentării. Aparent, această soluţie nu îi era disponibilă nici chiar lui James, care a ales să rămână în interiorul tradiţiei realist-mimetice şi să exploreze, prin manipulatori conştienţi de sine şi imaginativi ca Maggie Verver, „măiestria marelui stil" (*The Novels and Tales*, vol. 24, p. 368).

În acelaşi timp, acest tip de măiestrie narativă nu rămâne nechestionat: mai ales operele târzii ale lui James dezvăluie sursele manipulării narative şi lingvistice, actele de încadrare şi excludere pe care naraţiunea le impune. După cum recunoaşte Allen, atât *The Wings of the Dove*, cât şi *The Golden Bowl* sunt preocupate de puterea semnificaţiei, „elaborarea şi subtilitatea acestui proces, straturile tentante ale imagisticii şi simbolismului", controlul său asupra relaţiilor sociale (*A Woman's Place*,

Scanned with OKEN Scanner

p. 149, 177). O imagistică agresivă, rapace este asociată – la fel ca în „The Figure in the Carpet" – nu numai cu antreprenorii masculini, dar şi cu manipulatorii lingvistici, masculini sau feminini. Maggie Verver este o hărţuitoare, „tigroaică timidă" şi vânătoare, „încolţind[u-i]" şi „conducând[u-i]" pe ceilalţi „ca pe o turmă de oi" (*The Novels and Tales of Henry James*, vol. 24, p. 51–2). Ea „nu se mai joacă cu instrumente tocite şi ineficiente, cu arme ce nu străpung. Strălucirea unui tăiş gol îi înfierbânta imaginaţia de mai multe ori pe zi" (vol. 24, p. 9). Tot astfel, Milly pare să aibă „o putere imensă... care era asemeni unei porumbiţe în măsura în care porumbeii au aripi şi un zbor minunat" (vol. 2, p. 218). Accentul principal în astfel de pasaje cade pe „puterea" articulatorului, pe „spectacolul" elocvenţei şi autorităţii pe care el sau ea îl pun în scenă. Dacă femeile jamesiene de mai târziu nu pot scăpa constrângerilor limbajului masculin, ele pot învăţa cel puţin cum să mânuiască limbajul asemenea bărbaţilor. Astfel, în relaţia ei cu Densher, Kate „era violentă şi aproape lipsită de feminitate", „alungând vorbăria altor femei... în deşertul tern al convenţionalului" (vol. 19, p. 65, 70). Alegând „scurtătura limbajului fantastic şi fericit al exagerării", ea încearcă să-şi controleze realitatea, s-o „facă puţin diferită" – într-un efort ce atrage după sine efecte problematice.

4. „THE LESSON OF THE MASTER": AUTORUL ŞI CRITICUL CA „PRODUCĂTORI DE INTERES"

Citită din perspectiva instanţei ce deţine privilegiul şi autoritatea vorbirii în operele lui James, „lecţia stăpânului" ne apare mai ambiguă şi ironică decât s-a recunoscut de obicei. În unele din operele timpurii, discursul femeilor este adesea redus la tăcere sau orientat înspre o „autoritate supremă" ale cărei recunoaştere şi apreciere aceste eroine încearcă să le câştige. Chiar şi naraţiunile mai reuşite generate de femei în „The Figure in the Carpet", *The Turn of the Screw* sau *The Spoils of Poynton* rămân „discursuri ale dorinţei", în sensul dat de Kauffman aces-

Scanned with OKEN Scanner

tei expresii, naraţiuni „amoroase", neîmplinite, ce trec nerecunoscute de către o figură a „stăpânului".[98] Romanele jamesiene ulterioare, pe de altă parte, par să pună sub semnul întrebării această formă de stăpânire masculină, permiţându-le femeilor semnificante şi cititorilor să ocupe un rol mai important în economia lor narativă. Povestiri ca „The Lesson of the Master" sau „The Figure in the Carpet" ne avertizează ironic împotriva unei supuneri „necondiţionate", servile a novicelui în faţa principiilor autolegitimatoare ale stăpânului. Dar apar câteva întrebări: cedând sarcina articulării naratorilor dramatici şi parţial cititorului, renunţă James la autoritate sau doar recurge la o formă „eliberată" de control narativ ce transferă „responsabilitatea [sa] formală, acea voinţă de a da formă, asupra cititorului, într-un ultim gest de apărare a identităţii şi autorităţii sale secrete"?[99] Sunt diferitele acte jamesiene de ambiguizare, amânare, descentralizare un simplu dispozitiv formalist ce controlează difuz cititorul din interiorul textului, forţându-l să completeze opera autorului?[100]

Nu există răspuns simplu la aceste întrebări. În timp ce naraţiunile jamesiene denunţă controlul tiranic pe care diferite figuri de maeştri şi pseudoartişti (Osmond din *The Portrait of a Lady*, St. George din „The Lesson of the Master", naratorul-pictor din „The Real Thing") îl exercită asupra subiecţilor maleabili şi tinerilor lor discipoli, nararea lor se întemeiază încă – în opinia lui Carren Kaston (*Imagination and Desire*, p. 8–9, 168–70) – pe puternice acte auctoriale, mai degrabă decât pe renunţare şi autoobliterare. „Stăpân[ul]/Maestrul este înscris în mod repetat în textele" jamesiene drept o figură formidabilă căreia cititorul trebuie să-i facă faţă.[101] Chiar şi acele naraţiuni ce nu implică direct o relaţie stăpân-novice, autor-critic sugerează prezenţa ocultă a unui Stăpân prin obscuritatea lor naratologică şi stilistică. După cum a observat cu perspicacitate William James, filozoful şi fratele autorului, „strălucirea şi puritatea efectului" lui James au fost obţinute printr-un stil care îl prinde în capcană pe cititorul „imprudent" ce se află în căutarea „sincerităţii absolute a stilului"[102].

Criticii feminişti au adus în prim-plan cu insistenţă tema stăpânirii artistice, falogocentrice la James, însă nu fără a recunoaşte tensiunile şi contradicţiile ei inerente. Naomi Lebowitz,

Scanned with OKEN Scanner

de exemplu, a scris unul dintre primele studii asupra conflictului jamesian dintre controlul auctorial şi încercarea „personajelor conştiinţei" de a se elibera din rolurile lor impuse şi de a deveni „auctoriali", recreatori de sine.[103] Continuând unele dintre aceste sugestii, Carren Kaston, Susanne Kappeler şi Donna Przybylowicz au subliniat demistificarea jamesiană a controlului auctorial, delegarea ironică a autorităţii unor personaje problematice (artişti autopromovatori, „mincinoşi", intriganţi, „naratori ipotetici"). Aceste surogate auctoriale împrumută adesea din ideologia literară a lui James, însă o trivializează într-un mod care ar trebui să ne împiedice să-i identificăm prea îndeaproape cu James. De exemplu, naratorul-„ilustrator" din „The Real Thing" elaborează o teorie a autonomiei artistice care are câteva puncte în comun cu cea a lui James, dar pe care o aplică în mod flagrant inadecvat. În timp ce aclamă „alchimia artei" într-un gen deja comercializat cum ar fi arta portretistică, el nu face decât să confecţioneze „ilustraţii" ce sunt „sclave ale prototipului". Această „maculatură" bine retribuită, reproducând conştiincios stereotipiile culturale, ridică slabe pretenţii de creativitate şi „prospeţime" a percepţiei. „Opera" naratorului dramatizează problemele estetismului de secol XIX, făcând ca un concept convenţional de reprezentare să treacă drept o teorie inovatoare a percepţiei („pentru că, într-un sens pictorial, le-am *văzut* imediat. Le-am surprins conturul" – *The Complete Tales*, vol. 8, p. 231) şi reducând intervenţia artistului la o „mimare graţioasă", la o artă a „aparenţei" („Preferam lucrurile aparente, dătătoare de certitudini. Dacă erau sau nu certe este o întrebare secundară şi aproape inutilă." – vol. 8, p. 237). Această „filozofie" estetică reafirmă cinic controlul artistului asupra „modelelor" pliabile. În acelaşi timp, naratorul este total incapabil să se ocupe de actori sociali mai complecşi, mai articulaţi, precum familia Monarch. Ca reprezentanţi stereotipi ai clasei aristocratice, domnul şi doamna Monarch deţin o „asemănare de sine" şi o rigiditate ce frustrează ştiinţa slabă a naratorului; în calitate de „lucruri reale", ei sunt scindaţi împotriva lor înşişi, afundaţi în contradicţiile sociale şi psihologice. Ei se sustrag cu succes manipulării unui pictor „tânăr şi «parvenit»" (*The Complete Notebooks of Henry James*, p. 56), făcând imposibilă încercarea lui de a traduce artistic *donnée*-ul vieţii.

Scanned with OKEN Scanner

Această traducere a „vieții" amorfe în figurile complexe ale „artei" l-a preocupat de asemenea foarte intens pe James. Romanele sale sunt străbătute de două forțe competitive, una experimentală/centrifugă, cealaltă formalistă/centripetă: „În timp ce un ochi rămâne bine fixat, concentrat asupra și determinând unitatea formei, celălalt ochi, care nu este chiar perfect focalizat, abia dacă aruncă o privire la (este uimit de) condițiile complexe care scindează, interferează cu și complică această unitate"[104]. Prefețele la ediția New York ilustrează cu măiestrie ambele curente: pe de o parte ele proiectează un personaj auctorial contemplativ, gânditor, asupra căruia se acționează, mai degrabă decât care acționează asupra lumii. Pe de altă parte, ele fac din abundență referire la „profitul" narativ, „interesul" romanesc, „controlul grațios", „calculul rece artistic" și „trucurile" auctoriale menite să „prindă cititorul" și să facă dintr-un „spectator" al vieții un creator talentat.[105] Cei patru termeni generici frecvent utilizați în prefețele la ediția New York pentru a descrie obiectul artistic intențional, „imaginea", „drama", „povestirea" și „scenariul", indică diferite grade de intervenție auctorială asupra „experienței" fenomenale. După Robert Caserio, există „un conflict... între aceste modalități narative;... ascendența în conflict aparține în final *scenariului* și *povestirii*, înțelese ca fondate mai mult pe acțiune decât pe *imagine* și pe reflexivitatea pasivă, contemplativă a acțiunii imagistice"[106]. Noțiunea de „acțiune" ce predomină nu este, totuși, o simplă „reprezentare obiectivă a aparențelor" sugerând „prezența tulburătoare, neliniștită și foarte probabil nereflexivă a voinței și a forțelor «impetuoase», transformatoare" (*Plot, Story, and the Novel*, p. 201). Nu acțiune descoperită, ci acțiune făcută, un construct al fanteziilor și povestirilor private, o *mise en scène* adesea ironică. După cum James însuși recunoaște, a traduce *un morceau de vie*, o „«povestire» în sensul vulgar al cuvântului" într-o „idee" sau într-o „imagine [care] trebuie să ilustreze ceva" (*The Complete Notebooks*, p. 55) este o sarcină dificilă și complexă ce implică procese de selectare, concentrare și de „construire" narativă cu scopul de a obține o „artă avizată, competitivă, inteligent *competentă*" (*The Complete Notebooks*, p. 55).

În mare, prefețele la ediția New York schițează retrospectiv un proces de stăpânire auctorială încununată de succes și de

Scanned with OKEN Scanner

control structurant a cărui „puritate... depinde de o indiferență față de unele ezitări și conflicte ce complică eforturile personajelor sale de a înțelege cum viața numai prin coerență structurală poate deveni acceptabilă din punct de vedere moral. Romanele sunt lupte dramatice nesfârșite care aspiră la calmul compozițional al prefețelor“[107]. Dar acest efort de a lua în stăpânire înțelesul prin proceduri auctoriale active nu a eradicat complet conflictul și tensiunea din opera jamesiană. Prefețele epuizează, după Kaston, un „conflict freudian între părinte și copil, autoritate și dependență... În prefețe, această dramă este personificată în două grupuri distincte de imagini. Unul dintre acestea celebrează structura și arhitectura, celălalt celebrează vegetația și creșterea organică“ (*Imagination and Desire*, p. 7). O dialectică nesoluționată a stăpânirii și supunerii, a controlului și renunțării se află în spatele metaforelor favorite ale lui James pentru procesul creației: „casa ficțiunii“, invocând simultan „structuri originate parental“ ale creșterii și controlului și metafora organicistă a creșterii. Funcțiile de structurare și control sunt exercitate împotriva materialului rebel sau inflexibil care „într-un moment sau altul al evoluției sale“ a „refuzat categoric să rămână obscur“. O dată „ieșit“ din casa-ficțiunii, asemeni unui „câine de pază, sfidează simpla chemare, dă târcoale, vânează, caută și «înțelege» viața; poate fi condus înapoi de mână ca apoi să-și primească pedeapsa inutilă“ (*The Art of the Novel*, p. 144).

Ceea ce contrabalansează acest accent pus pe controlul disciplinar asupra unui material inferior este imagistica organicistă ce permite „germenului [unei] idei“ să-și urmeze propriile sale „necesități ale încolțirii în sămânță... [și] de a crește cât de înalt posibil, de a ieși la lumină și aer și de a înflori bogat acolo“ (*The Art of the Novel*, p. 42). Figura părintelui-stăpânului-artistului este înlocuită aici cu un metaforic „sol din care răsare subiectul său“ (p. 45). Această imagistică insistentă a „germenilor“ vegetației abundente și creșterii organice analizată și de Susanne Kappeler (*Writing and Reading in Henry James*, p. 164–173) îl arată pe autor parțial condus de vlăstarele și scenele sale inițiale, urmând un traseu predeterminat în creația sa. Și totuși, rolul romancierului nu este numai de a transplanta aceste vlăstare „într-un sol mai fertil“ (*The Art of the Novel*,

Scanned with OKEN Scanner

p. 49), ci şi de a re-crea „pentru [subiecţii săi] relaţiile corecte, acelea care le vor dezvălui cel mai mult; de a imagina, de a inventa şi de a selecta şi asambla situaţiile cele mai utile şi favorabile pentru sensul creaturilor înseşi“ (p. 43). Aceste *pattern*-uri şi figuri naturale necesită o „retrasare“ ulterioară, o traducere interpretativă în schemele figurale ale ficţiunii.

Astfel, în ciuda metaforelor vegetale recurente ale lui James, procesul de articulare narativă pe care el îl descrie implică mai mult decât o creştere naturală de la „germen“ la structură. „Măreţul Babilon întunecat“ al experienţei devine pentru observatorul perceptiv o vegetaţie intertextuală „abundând de o imensă floră ilustrativă“, o „pânză a Vieţii“ din care „posibile povestiri, figuri prezentabile răsar“ (*The Art of the Novel*, p. 59). „Economia sublimă a artei“ salvează, eliberează şi „depozitează“ figurile irosite ale vieţii, „investind şi reinvestind aceste fructe ale travaliului în minunate «opere» folositoare“ (p. 120). „Arta de a găsi interes în lucruri“ implică acte de *a face*, de *a scoate ceva* din viaţă (*The Art of Fiction*, p. 9, 10). Aceste acte nu sunt simplu formaliste, ci şi articulatorii într-un sens mai larg, presupunând ideologii şi „economii ale interesului“ conflictuale. Autorizat de cititorii săi să „reproducă adecvat mixtur[a] umană“, în „chiar simplitatea“ sa, romancierul „răspunde cu anxietate cererii – nimic nu depăşeşte solicitudinea sa pentru o economie a interesului; dar se simte pus în faţa unui abis al ambiguităţilor, al reconcilierilor reciproce pe care cititorul le lasă în întregime în seama lui“ (*The Art of the Novel*, p. 64). Astfel „economia interesului“ îmbrăţişată de romancier este diferită de cea a cititorului obişnuit: ea urmăreşte complexitatea, mai degrabă decât o simplitate deficientă a experienţei umane, o „calitate a uimirii“, mai degrabă decât „limitări[le] arbitrare ale viziunii noastre“ (*The Art of the Nove*l, p. 65, 66). Diferit este şi scopul său: ceea ce caută romancierul este articularea, mai degrabă decât reproducerea, un „cerc“ al „relaţiilor“, mai degrabă decât o imitare a „vieţii“.

Naraţiunile şi eseurile lui James, aş argumenta, interoghează ironic modelul contemplativ al artei, rolul artistului ca „pictor al vieţii“ pasiv. În acelaşi timp, ele atrag atenţia asupra problemelor complexe ridicate de o artă bazată pe o economie a „interesului“ transformativă:

Scanned with OKEN Scanner

> [Autorul] a savurat crearea neliniştii şi suspansului şi surprizei şi destinderii, în toate artele ce profită, fără să ezite decât în faţa unei scăderi a interesului, de sufletul credul al inocentului sau, infinit mai bine, de spiritul matur al cititorului ingenios. El s-a sprijinit, încântat, pe această facultate binecuvântată a mirării tocmai numită, în a cărei febrilitate latentă romancierul descoperă astfel, de la început până la sfârşit, asigurarea deplină că nu poate decât să-şi declare credinţa şi să se ancoreze la ea, să lase în sfârşit pe seama ei povara şi condiţia lui misterioasă, ca pe o pasiune stranie sădită în sufletul omului spre avantajul lui... Prima lui grijă a fost să le stăpânească pe acelea care sunt cele mai adecvate facultăţii lui, să le facă să vibreze pe cât de subtil posibil – sau cu alte cuvinte să suscite interesul cel mai atrăgător (ca tip) pentru el... Între timp, mirarea stârnită trebuie să aibă un subiect, trebuie să se orienteze într-o direcţie, trebuie să fie, tot mai mult, despre ceva. Atunci intră în scenă prejudecăţile artistului şi orizontul său – determinate, aceste lucruri, de înclinaţia lui afectivă (*The Art of the Novel*, p. 253).

Această analiză uimitor de inocentă şi ludic-ironică ce reiterează limbajul naratorilor jamesieni ne permite o privire fugară în motivaţia complicată a romancierului. Diferite intenţii conspiră în „arta competentă" a lui James: una de control tematic, cealaltă de varietate reprezentaţională; un accent pe compoziţie şi altul pe strategiile seductive care îl captivează pe cititor, făcându-l să vibreze la unison cu autorul. Interacţiunea lor stimulează şi complică arta lui James, conferindu-i o calitate performativă, „neterminată". „Reprezentarea" suplementează şi subminează „economia rezumării clare" şi „ilustrării"; dorinţa auctorială de a „fixa" sau de a „clarifica" se dizolvă într-un „mic mozaic" al „etapelor, stadiilor, nuanţelor, umbrelor, al fiecărei articulaţii sau încheieturi" textuale (*The Complete Notebooks of Henry James*, p. 208) ce pot fi recompuse numai în procesul lecturii. Aceleaşi tehnici care garantează o „stare de încredere" trezesc de asemenea „spiritul matur al cititorului ingenios", transformându-l dintr-un consumator pasiv într-un participant benevol la o „artă care creează viaţa, creează interesul, creează importanţa".

Criticii feminişti au explorat aceste falii şi tensiuni din „arta competentă" a lui James, accentuând câteva dintre modu-

Scanned with OKEN Scanner

rile în care poziţia auctorială jamesiană este problematizată sau pusă „la îndoială". Pactul protector, reconfortant dintre scriitor şi cititor din ficţiunea realistă este încălcat, în opinia lui Susanne Kappeler. Cititorul lui James este sedus de scenariile hermeneutice superficiale, dar şi încurajat să-şi „asume... un scepticism faţă de orice reconstruire a planului referinţei" sau faţă de orice grilă interpretativă ilustrată de povestire. „Pentru că în timp ce recunoaştem posibilitatea minciunii şi amăgirii în discursul naratorului, sau în mărturia oricărui alt personaj pe care l-am putea cita, suntem forţaţi să extindem suspiciunea asupra lumii în totalitatea ei, pierzându-ne credinţa în statutul său *bona fide* de reprezentare a realităţii" (*Writing and Reading in Henry James*, p. 55). În *The Aspern Papers*, de exemplu, cititorul este invocat pentru a negocia între scenarii rivale, pentru a testa diferite modele explicative. Naratorul produce ceea ce Kappeler numeşte, după modelul analizei basmelor populare de către Propp, „un scenariu eroic cu un singur fir narativ" (p. 22) în care el este distribuit în rolul salvatorului eroic al unui obiect de valoare („documentele Aspern") din faţa „dragonului" (Juliana Bordereau şi fiica sa, Tina, vlăstar al unei relaţii ilegitime cu scriitorul Jeffrey Aspern). *The Aspern Papers* insinuează însă treptat o distanţă ironică între misiunea autodeclarată a naratorului şi arsenalul său cinic de metode (în cele din urmă „nu există nici o infamie pe care să nu o comit pentru Jeffrey Aspern" – *The Novels and Tales of Henry James*, vol. 12, p. 12). Cititorul este încurajat în consecinţă să-şi asume un rol mai activ în chestionarea valorilor şi rolurilor convenţionale puse în scenă în povestirea principală. Cititorul „nedisciplinat", suspicios (*Writing and Reading in Henry James*, p. 26), „cititor[ul] retrospectiv" (p. 28) va observa „multiplele straturi de pretexte şi metafore" (îndeosebi sexuale) produse de narator care nu reuşesc să ascundă dorinţele reprimate şi adevăratele sale scopuri. Această „conştienţă a prefecătoriei, a figurativităţii înţelesului" îl va autoriza pe cititor să respingă seducţia unui scenariu eroic şi să-şi performeze propria sa interpretare retoric-ironică.

O relectură critică este absolut necesară în cazul povestirilor ca *The Aspern Papers*, „The Real Thing", „The Figure in the Carpet" pentru a dezvălui folosirea manipulativă, egoistă de către narator a convenţiilor istorisirii. Deşi prezentată drept o

Scanned with OKEN Scanner

întreprindere „literală" şi „dezinteresată", datoria fiecărui narator (recuperarea „documentelor Aspern", urmărirea figurii secrete, căutarea modelelor flexibile) este motivată de ambiţii sociale şi artistice egoiste. În „nobila" lor căutare, aceşti naratori recurg la „tactici diplomatice linguşitoare", la „ipocrizie", „duplicitate", falsă curtoazie, melodramă. Fiecare dintre aceste strategii atrage atenţia asupra unei probleme hermeneutice mai largi, dramatizate în povestire: rolul apropriativ, autogratificant al interpretării. Naratorul-editor din *The Aspern Papers* este aparent interesat în recuperarea documentelor literare „originale", dar pe parcurs el le substituie propriile „avânturi ale imaginaţiei", naraţiune ambiţioasă şi traduceri metaforice. Povestirile jamesiene ale artistului sugerează, în opinia lui Susanne Kappeler, că procesul de interpretare figurală rezidă în proceduri substitutive complexe: „Într-o figură retorică un semnificant este substituit cu altul, fără a elimina totuşi semnificatul semnului înlocuit care, dimpotrivă, este evocat mediator cu înţelesul său figurativ îmbogăţit" (p. 38). Cititorul perceptiv este invitat să recunoască aceste substituţii metaforice introduse de către narator şi să performeze propria lui „traducere simultană". El ar putea începe prin a expune agresivitatea „figurii" (în dublul sens [în engleză] de cifră-sumă de bani şi falus) exhibată de naratorul masculin din *The Aspern Papers* în faţa unei Juliana uimite:

> Cifra era, cum se spune, astronomică, şi logica mea dăduse greş. Dar, în măsura în care îmi puteam permite, eram dispus să o plătesc, aşa că am luat hotărârea fără întârziere. Îi voi plăti cu zâmbetul pe buze atât cât îmi cerea, dar în acest caz îmi voi oferi compensaţia de a-i smulge manuscrisele pe nimic. Dealtfel, dacă mi-ar fi cerut de cinci ori mai mult, tot n-aş fi stat pe gânduri (vol. 12, p. 28).

Interpretanţii jamesieni sunt în continuare invitaţi să exploreze acest „joc" complex al puterii literare, bazat pe figuri falice şi economice şi să înţeleagă „rolul cititorului în acest joc" prin propria sa căutare a plăcerii hermeneutice (*Writing and Reading in Henry James*, p. 75). În „The Figure in the Carpet" această „căutare a plăcerii cititorului este reificată într-un «obiect»... şi deghizată în multe metafore: o piatră preţioasă, o

Scanned with OKEN Scanner

comoară, desenul din covor" (p. 75). Această povestire ilustrează, în opinia lui Kappeler, efectele alienante ale unei poziţii a cititorului ce substituie recompensa hermeneutică imediată unei forme mai libere, re-creatoare a desfătării cititorului. Atât Corvick, cât şi naratorul par incapabili să facă faţă „ruşinii" datorate plăcerii lor ilegitime de a produce figuri independente, grăbindu-se să obţină confirmarea „autorului". Corvick moare, naratorul devine şi mai aspru şi tiranic, numai Gwendolen pare pentru scurt timp capabilă să se bucure de capacitatea ei de a produce figuri alternative (*Writing and Reading in Henry James*, p. 75). Obţinând „confirmarea" intenţiei autorului, criticii lui James distrug un tabu constitutiv al criticii: „S-ar părea că, asemeni oricărei alte comunităţi, cea literară are şi ea un contract social, al cărui statut principal cere separarea strictă a celor două părţi ale dialogului literar... Nici o «intimitate» literară nu trebuie să existe între scriitor şi cititor, iar textul, «mesajul», trebuie să stea între ei ca singurul lor contact. Cu alte cuvinte, mesajul trebuie să fie un mesaj *literar* [interpretativ]" (p. 76).

„The Figure in the Carpet" ridică intenţionat bariere între autor şi cititor, interzicând o comunicare „incestuoasă" între ei. Aceste interdicţii descurajează definitiv „opera cititorului-detectiv", care nu mai aude „nici o voce auctorială, nici o voce a adevărului alta decât cea «hermeneutică»" (*Writing and Reading in Henry James*, p. 24). Pe de altă parte, aceste interdicţii încurajează activ criticul în urmărirea tipurilor alternative de relaţii (căsătoria, colaborarea interpretativă), ce nu sunt la îndemâna autorului, şi a unei puteri figurale proprii. Criticul devine un „producător de interes" independent: un rescriitor, mai degrabă decât un simplu căutător al înţelesurilor prescrise. Prin această mediere activă, operele unui autor intră pe o piaţă de schimb unde, „spre deosebire de alte obiecte de consum ce satisfac nevoile umane, ele au proprietatea paradoxală de a nu se consuma în timpul consumării, de a nu se transforma deplin în satisfacţie. Acelaşi produs poate satisface necontenit, oameni tot mai mulţi şi mai diferiţi" (*Writing and Reading in Henry James*, p. 87).

Scanned with OKEN Scanner

Note

1. Patrocinio P. Schweickart, „Reading Ourselves: Toward a Feminine Theory of Reading", în *Gender and Reading: Essays on Readers, Texts, and Contexts*, ed. Elizabeth A. Flynn şi Patrocinio P. Schweickart, Johns Hopkins University Press, Baltimore, 1984, p. 35.
2. *Ibid.*, p. 40.
3. Marilyn Frye, *The Politics of Reality: Essays in Feminist Theory*, The Crossing Press, Trumansburg, New York, 1983, p. XI–XII.
4. Judith Fetterley, *The Resisting Reader: A Feminist Approach to American Fiction*, Indiana University Press, Bloomington, 1978/1981, p. VIII. O altă carte de început care a apelat direct la discuţiile şi criticile de seminar este Patricia Meyer Spacks, *The Female Imagination*, Knopf, New York, 1975.
5. „A fi exclus dintr-o literatură ce pretinde să definească identitatea noastră înseamnă a experimenta o formă ciudată de lipsă de putere – nu doar simpla lipsă de putere derivată din incapacitatea de a ne vedea experienţa articulată, clarificată şi legitimată în artă, ci, mult mai important, lipsa de putere rezultată din scindarea nesfârşită a sinelui contra lui însuşi, consecinţa apelului de a ne identifica drept bărbaţi în timp ce ni se reaminteşte că a fi bărbat – a fi universal, a fi american – înseamnă a *nu* fi *femeie*" (Fetterlei, *The Resisting Reader*, p. XIII).
6. Elaine Showalter, „Toward a Feminist Poetics", în *The New Feminist Criticism: Essays on Women, Literature and Theory*, ed. Elaine Showalter, Pantheon Books, New York, 1985, p. 141.
7. Shoshana Felman, „Turning the Screw of Interpretation", în *Literature and Psychoanalysis: The Question of Reading:*

Scanned with OKEN Scanner

Otherwise, ed. Shoshana Felman, Johns Hopkins University Press, Baltimore, 1982, p. 194.

8. „Feminist Criticism in the Wilderness", în *Critical Inquiry*, 8 (1981). Retipărit în *The New Feminist Criticism. Essays on Women, Literature, Theory*, ed. Elaine Showalter, p. 246–7.
9. Vezi Paula A. Treichler, „Teaching Feminist Theory", în *Theory in the Classroom*, ed. Cary Nelson, p. 81–4; Paula A. Treichler şi Cheris Kramarae, „Women's Talk in the Ivory Tower", în *Communication Quarterly*, 31/2 (primăvara 1983), p. 118–32. Pentru o aplicare a acestui concept la ficţiunea lui James, vezi Carren Kaston, *Imagination and Desire in the Novels of Henry James*, Rutgers University Press, New Brusnwick, N.J., 1984, p. 14–17, 149–67.
10. Ellen Moers, *Literary Women: The Great Writers*, Doubleday, New York, 1976; Elaine Showalter, *A Literature of Their Own: British Women Novelists from Brontë to Lessing*, Princeton University Press, Princeton, N.J., 1977; Sandra M. Gilbert şi Susan Gubar, *The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination*, Yale University Press, New Haven, 1979.
11. Alice A. Jardine, Gynesis: *Configurations of Women and Modernity*, Cornell University Press, Ithaca, 1985; Mary Jacobus, *Reading Women: Essays in Feminist Criticism*, Columbia University Press, New York, 1986; Joanne S. Frye, *Living Stories, Telling Lives: Women and the Novel in Contemporary Experience*, University of Michigan Press, Ann Arbor, 1986; Naomi Schor, *Reading in Detail: Aesthetics and the Feminine*, Methuen, New York and London, 1987; Gayatri Chakravorty Spivak, *In Other Worlds: Essays in Cultural Politics*, Routledge, New York, 1988.
12. Vezi acest argument în Jefferson Humphries, „Troping the Body: Literature and Feminism", în *Diacritics*, 18/1 (primăvara 1988), p. 18–28.
13. Maggie Humm, *Feminist Criticism: Women as Contemporary Critics*, The Harvest Press, Brighton, Sussex, 1986, p. 8.
14. Vezi Rowena Fowler, „Feminist Criticism: The Common Pursuit", în *New Literary History*, 19/1 (toamna 1987), p. 53.
15. Vezi, de exemplu, Lillian S. Robinson, „Feminist Criticism: How Do We Know When We've Won", în *Feminist Issues in Literary Scholarship*, ed. Shari Benstock, Indiana University Press, Bloomington, 1987, p. 141–9.

Scanned with OKEN Scanner

16. Jonathan Culler, *On Deconstruction*, p. 58.
17. Fowler, „Feminist Criticism", p. 54.
18. Ellen Messer-Davidow, „The Philosophical Bases of Feminist Literary Criticism", în *New Literary History*, 19/1 (toamna 1987), p. 85. Totuşi, în încercarea sa de a defini specificitatea filozofică a feminismului, Messer-Davidow repetă unele dintre gesturile totalizatoare ale criticii „falocratice": inferenţa sistemică, supra-generalizarea, tratarea complexului sex/gen ca o „totalitate" afectând toate disciplinele şi modalităţile de expresie.
19. Paul Smith argumentează similar că feminismul este angajat într-o „dublă strategie", implicând simultan o „noţiune a subiectivităţii fixe, transmisă ca moştenire de la gândirea umanistă tradiţională" şi o „fantezie poststructuralistă a subiectului dispersat sau descentralizat" (*Discerning the Subject*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1988, p. 150).
20. Vezi de exemplu, Nina Baym, „The Madwoman and Her Languages: Why I Don't Do Feminist Literary Theory", în *Feminist Issues in Literary Scholarship*, ed. Shari Benstock, p. 45–6. Pentru Elaine Showalter nu numai „noi[le] ştiinţe ale textului bazate pe lingvistică, informatică, structuralism generic", dar şi deconstructivismul poststructuralist „au oferit criticilor literari oportunitatea de a demonstra că opera pe care o scriu este la fel de masculină şi agresivă ca şi fizica nucleară – nu intuitivă, expresivă şi feminină, ci viguroasă, riguroasă, impersonală şi virilă" („Toward a Feminist Poetics", în *The New Feminist Criticism*, ed. Showalter, p. 140). Totuşi, în loc să se situeze pe o poziţie antiteoretică, Showalter a pledat insistent pentru necesitatea unui model teoretic feminist, diferit de toate celelalte modalităţi de critică.
21. Showalter, „Feminist Criticism in the Wilderness", p. 183.
22. Un exemplu al acestui tip de apropriere a problemelor de gen sub rubrici mai extinse este următorul fragment din Fredric Jameson, care recurge la imagistica persuasivă a incorporării specifică discursului marxist: „Afirmaţia feminismului *radical*... că anularea patriarhalului reprezintă actul politic cel mai radical – în măsura în care include şi subsumează pretenţii mai restrânse, cum ar fi eliberarea de statutul de obiect – este astfel perfect coerentă cu un cadru marxist extins, pentru care transformarea modalităţii noastre dominante de producţie trebuie să fie acompaniată şi completată de o restructurare la fel de radicală a tuturor modalităţilor mai arhaice de producţie cu care coexistă structural" (*The Political*

Scanned with OKEN Scanner

Unconscious: Narrative as a Socially Symbolic Act, p. 100). Chiar şi o analiză a lecturii feministe printre alte abordări, cum am încercat eu însumi în această carte, poate amplifica inconştient temerile că „recunoaşterea masculină ar face în mod magic critica feministă invizibilă" (Nina Auerbach, „Why Communities of Women Are't Enough", în *Tulsa Studies in Women's Literature*, 3 [primăvara/toamna 1984], p. 157).

23. Catharine R. Stimpson, „Introduction" la *Feminist Issues in Literary Scholarship*, p. 4.
24. În *The Subject of Semiotics*, Kaja Siverman critică modelul pluralist al semnificaţiei avansat de Barthes şi conceptul monologic mai rigid al „suturii" propus de teoreticienii filmului. În timp ce abordarea lui Barthes accentuează „activitatea de semnificare frauduloasă... ce apare într-o mare varietate de sisteme textuale", interesul ultimilor cade „pe procedurile de editare şi pe un complex tehnologic specific cinematografiei". Pentru Barthes „conotaţia" rămâne un mijloc prin care semnificatul denotativ, „termenul privilegiat şi autoritar poate fi contestat şi o diversitate semnificantă promovată" (p. 238–40). În cinematografie, pe de altă parte, „sutura" acţionează în scopul ascunderii „mecanismelor" de enunţare, a interjocului codurilor, creând o iluzie paradoxală de coerenţă şi plenitudine cinematice prin intermediul tăieturilor de editare. „Sutura" încurajează astfel spectatorul să stabilească o relaţie nu cu aceste mecanisme, ci cu reprezentările lor ficţionale, absorbind cu succes privitorul în sintaxa culturală prestabilită (p. 194–236). Un număr de critici feminişti au denunţat mai recent „sutura" drept un instrument teoretic şi practic impropriu în cinematografie, deoarece „naturalizează" contradicţiile socioculturale şi promovează o atitudine pasivă a spectatorilor. Ei au recomandat în schimb o întreagă gamă de proceduri disturbatoare, de la „obstrucţionarea" mecanismului oedipian al naraţiunilor printr-un „exces imaginar", până la dislocarea privitorului. Vezi, de exemplu, Jacquline Rose, „Paranoia and the Film System", în *Screen* 17/4 (1976/1977), p. 102.
25. Josephine Donovan, „Toward a Women's Poetics", în *Feminist Issues in Literary Scholarship*, p. 98.
26. Susan S. Lanser, „Shifting the Paradigm: Feminism and Narratology", în *Style* 22/1 (primăvara 1988), p. 54.
27. Toril Moi, *Sexual/Textual Politics: Feminist Literary Theory*, Methuen, Londra şi New York, 1985, p. XIII.

Scanned with OKEN Scanner

28. Mary O'Brien, „Feminist Theory and Dialectical Logic", în *Feminist Theory: A Critique of Ideology*, ed. Nannerle O. Keohane, Michelle Z. Rosaldo şi Barbara C. Gelpi, University of Chicago Press, Chicago, 1982, p. 99–100.
29. Treichler, „Teaching Feminist Theory", p. 90.
30. Treichler, „Teaching Feminist Theory", p. 88.
31. Susan Lanser, „Toward a Feminist Narratology", în *Style*, 20 (1986), p. 343.
32. Alice Jardine, „Pre-texts for the Transatlantic Feminist", în *Feminist Readings: French Texts/American Contexts*, în Yale French Studies, 62 (1981), p. 226–7.
33. Susan Lanser, „Toward a Feminist Narratology", p. 343. Vezi şi Lanser, „Shifting Paradigm: Feminism and Narratology", p. 52–60 pentru o angajare polemică faţă de naratologia formalistă, reafirmatoare a distincţiilor de gen.
34. Cartea lui Robyn Warhol *Gendered Interventions: Narrative Discourse in the Victorian Novel*, Rutgers University Press, New Brunswick, 1989, de exemplu, postulează o distincţie specifică genului între nararea „angajantă", direcţionată spre realitate a lui Elizabeth Gaskell sau Harriet Beecher Stowe şi abordarea mai „distanţată", „metaficţională" a lui Thackeray sau Kingsley. Concepută iniţial ca o suplimentare şi o rafinare a polarităţii narator „manifest"/„ascuns" a lui Chatman, acest studiu al „relaţiei dintre naratori şi cititori sau personaje, orientat înspre însuşi actul de narare" (p. 20) subliniază o „poetică sexuată" a ficţiunii realiste în interiorul căreia nararea „angajantă", sinceră a femeilor este la fel de legitimă ca şi paradigma masculină autoreflexivă, ironică. Cele mai interesante exemple analizate de Warhol sunt de fapt cele care „depăşesc" distincţiile poetice şi de gen, plasând (aşa cum face *Adam Bede* a lui Eliot) „strategiile angajante" într-un cadru autoreflexiv mai complex ce atrage atenţia asupra naturii construite a discursului realist.
35. Într-o replică critică la eseul lui Susan Lanser, Nilli Diengott refuză categoric să admită orice preocupări interpretative (feministe sau de alt tip) în câmpul „pur teoretic şi logic", „indiferent faţă de gen", al poeticii narative. Vezi „Narratology and Feminism", în *Style* 22/1 (primăvara 1988), p. 42–51.
36. De Lauretis, „Strategies of Coherence: the Poetics of Film Narrative", p. 186.
37. Felman, „Turning the Screw of Interpretation", p. 194–5.
38. Fetterley, *The Resisting Reader*, p. XI.

Scanned with OKEN Scanner

39. Hélène Cixous, „The Laugh of the Medusa", în *New French Feminisms*, ed. Elaine Marks şi Isabelle de Courtivron, University of Massachusetts Press, Amherst, 1980, p. 249.
40. Luce Irigaray, „Women's Exile", în *Ideology and Consciousness*, 1 (primăvara 1977), p. 64.
41. Geraldine Pederson-Krag, „Detective Stories and the Primal Scene", în *Psychoanalytic Quaterly*, 18 (1949), p. 212.
42. Elaine Showalter, „Women and the Literary Curriculum", în *College English*, 32 (1971), p. 856–7.
43. Elizabeth Allen, *A Woman's Place in the Novels of Henry James*, Macmillan, Londra, 1984, p. 38.
44. Marge Piercy, *Small Changes*, Fawcett Crest, New York, 1972, p. 267.
45. Barbara Godard, „Redrawing the Circle: Power, Poetics, Language", în *Feminism Now: Theory – Practice*, ed. M. Kroker, Culture Texts, Montreal, 1985, p. 167.
46. Luce Irigaray, *Speculum de l'autre femme*, Minuit, Paris, 1974, p. 155–6. Vezi şi Hélène Cixous, „The Laugh of the Medusa", p. 91.
47. Vezi această critică în Nina Baym, „The Madwoman and her Languages", în *Feminist Issues in Literary Scholarship*, p. 56–7.
48. Pierre Macherey, *A Theory of Literary Production*, p. 84.
49. Xavière Gauthier, „Creations", în *New French Feminisms: An Anthology*, ed. Elaine Marks şi Isabelle de Courtivron, University of Massachusetts Press, Amherst, 1980, p. 163.
50. Christine Makward, „To Be or Not to Be... a Feminist Speaker", în *The Future of Difference*, ed. Alice Jardine şi Hester Eisenstein, G. K. Hall, Boston, 1980, p. 96.
51. Mary Daly, *Beyond God the Father: Toward a Philosophy of Women's Liberation*, Beacon, Boston, 1973, p. 8.
52. Cixous, „The Laugh of the Medusa", p. 250.
53. Julia Kristeva, „The Subject in Signifying Practice", în *Semiotext(e)*, I/3 (1975), p. 22, 24–5.
54. Donna Przybylowicz, „Contemporary Issues in Feminist Theory", în *Criticism Without Boundaries: Directions and Crosscurrents in Postmodern Critical Theory*, ed. Joseph A. Buttigieg, University of Notre Dame, Notre Dame, Ind., 1987, p. 129–59.
55. Teresa de Lauretis, *Alice Doesn't: Feminism, Semiotics, Cinema*, Indiana University Press, Bloomington, 1984, p. 15.
56. Allen, *A Woman's Place in the Novels of Henry James*, p. 2.

Scanned with OKEN Scanner

57. „Emergenţa gândirii simbolice necesită ca femeile, asemeni cuvintelor, să fie lucruri ce pot fi schimbate... Dar femeia nu ar putea deveni niciodată doar un semn şi nimic mai mult, chiar şi într-o lume a bărbatului ea este totuşi o persoană şi atât timp cât este definită ca semn, ea trebuie să fie recunoscută ca generator de semne"(Claude Lévi-Strauss, *The Elementary Structures of Kinship*, trad. J. Harle Bell, J. R. von Sturmer şi R. Needham, Londra, 1969, p. 496).
58. Simone de Beauvoir, *The Second Sex*, trad. H. M. Parshley, Penguin, Harmondsworth, 1974, p. 218.
59. Laura Mulvey, „Visual Pleasure and Narrative Cinema", în *Women and the Cinema: A Critical Anthology*, ed. Karyn Kay şi Gerald Peary, Dutton, New York, 1977, p. 8, 10. Pentru o aplicare şi o rafinare a acestei analize a specularităţii, vezi Mary Ann Doane, *The Desire to Desire: The Women's Film of the 1940s*, Indiana University Press, Bloomington, 1987.
60. Am putea susţine, de exemplu, că este la fel de dificil pentru un spectator sau cititor masculin discriminator să se identifice astăzi cu rolurile feminine stereotipe, pasive, ilustrate de Georgiana din „The Birthmark" a lui Hawthorne, Esther Summersone din *Bleak House* a lui Charles Dickens, Catherine Sloper din *Washington Square* a lui James, chiar dacă – după cum notează Michael Steig – îşi poate folosi bagajul de concepte psihanalitice superficiale ca să se distanţeze de astfel de cazuri „reprimate", „nevrotice" şi să-şi diminueze sentimentul de vină pentru poziţia din text atribuită lui în calitate de bărbat (Michael Steig, *Stories of Reading*, p. 76). În acelaşi timp, unele cititoare vor avea sentimente confuze în legătură cu astfel de cópii supuse, lipsite de putere, proiectându-şi propria lor „aversiune" asupra acestor personaje, abţinându-se însă de la o incriminare clară a acestor roluri.
61. Mary Jacobus, *Reading Woman: Essays in Feminist Criticism*, Columbia University Press, New York, 1986, p. 4.
62. Schweickart, „Toward a Feminist Theory of Reading", p. 50–1.
63. Przybylowicz, „Contemporary Issues in Feminist Theory", p.130.
64. Vezi în special Carren Kaston, *Imagination and Desire in the Novels of Henry James* (1984); Donna Przybylowicz, *Desire and Repression: The Dialectic of Self and Other in the Late Works of Henry James* (1986).
65. Roland Barthes, *Sade, Fourier, Loyola*, Seuil, Paris, 1971, p. 36. Trad. Inge Crosman Wimmers.
66. Treichler, „Teaching Feminist Theory", p. 96.

Scanned with OKEN Scanner

67. Ezra Pound, „Henry James", în *Literary Essays of Ezra Pound*, ed. T. S. Eliot, New Directions, New York, 1954, p. 296.
68. Ca exemplu al celei din urmă atitudini, vezi Quentin Anderson, „*The Golden Bowl* as a Cultural Artifact", în *The Imperial Self: An Essay in American Literary and Cultural History*, Knopf, New York, 1971, p. 161–200.
69. Vezi John Carlos Rowe, *The Theoretical Dimensions of Henry James*, University of Wisconsin Press, Madison, 1984, p. 90–1.
70. Kappeler, *Writing and Reading in Henry James*, p. 115.
71. Kaja Silverman, „Too Early/Too Late: Subjectivity and the Primal Scene in Henry James", în *Novel: A Forum on Fiction*, 21 (iarna/primăvara 1988), p. 157. Vezi şi Ned Lukacher, *Primal Scenes: Literature, Philosophy, Psychoanalysis*, Cornell University Press, Ithaca, 1986, p. 115–32.
72. Henry James, *Letters, 1843–1875*, ed. Leon Edel, Belknap-Harvard University Press, Cambridge, Mass., 1974, vol. I, p. 226.
73. Vezi Rowe, *The Theoretical Dimensions of Henry James*, p. 149, 154, 247.
74. J. P. Mowbray, „The Apotheosis of Henry James", în *Henry James: the Critical Heritage*, ed. Roger Gard, Barnes & Noble, New York, 1968, p. 331.
75. Fetterley, *The Resisting Reader*, p. 151–2.
76. Linda Kauffman, *Discourses of Desire: Gender, Genre, and Epistolary Fictions*, Cornell University Press, Ithaca, 1986, p. 232.
77. Vezi această discuţie în Caserio, *Plot, Story and the Novel*, p. 198–231.
78. Donna Przybylowicz citează următorul comentariu din Jameson în sprijinul analizei sale: „Pentru că modernismul – radical în respingerea sa a discursului realist şi a lumii burgheze căreia acesta îi corespunde – îşi imaginează că dacă... a înţelege lumea prin prisma vechilor categorii «burgheze» este un lucru rău, o schimbare în stil ne va ajuta să înţelegem lumea dintr-o nouă perspectivă şi, astfel, să inaugurăm o revoluţie culturală sau contra-culturală independentă". Frederic Jameson, „The Ideology of the Text", în *Salmagundi*, 31–2 (1975/76), p. 242.
79. Susanne Kappeler, *Writing and Reading in Henry James*, p. 145.
80. Maxwell Geismer, *Henry James and His Cult*, Londra, 1964, p. 146.
81. Silverman, „Too Early/Too Late", p. 159.

Scanned with OKEN Scanner

82. După Kaja Silverman, observatorul masculin al acestor scene oedipiene „pare incapabil de a actualiza acea *méconnaissance* atât de importantă pentru masculinitatea normativă, cu alte cuvinte, de a considera propriul penis ca fiind falusul. Şi s-ar părea că nici nu poate să se considere pe sine, fără a roşi, punctul de origine (sexuală)". – „Too Early/Too Late: Subjectivity and the Primal Scene in Henry James", p. 172.
83. John Carlos Rowe, *Henry Adams and Henry James*, Cornell University Press, Ithaca, 1976, p. 38.
84. P. J. Eakin, *The New England Girl*, University of Georgia Press, Athens, 1976, p. 221.
85. Vezi Kappeler, *Writing and Reading in Henry James*, p. 98–112; Virginia C. Fowler, *Henry James's American Girl: The Embroidery of the Canvas*, University of Wisconsin Press, Madison, 1984, p. 44–5.
86. Kaston, *Imagination and Desire in the Novels of Henry James*, p. 146.
87. Vezi, printre alţii, E. Duncan Aswell, „James's *In the Cage*: The Telegraphist as Artist", în *Texas Studies in Language and Literature*, 8 (1966–1967), p. 375–84; Tony Tanner, *The Reign of Wonder: Naivety and Reality in American Literature*, Cambridge University Press, Cambridge, 1965, p. 306, 318.
88. Leon Edel, *Henry James, The Untried Years: 1843–1870*, Lippincott, Philadelphia, 1953, p. 56–7; vezi şi Edel, *Henry James, The Conquest of London: 1870–1883*, Lippincott, Philadelphia, 1962, p. XIII.
89. Kaston, *Imagination and Desire in the Novels of Henry James*, p. X.
90. Kappeler, *Writing and Reading in Henry James*, p. 79.
91. Silverman, „Too Early/Too Late", p. 155–6.
92. Kaston descrie scopurile feminismului după cum urmează: „Consider că mişcarea femeilor reprezintă credinţa că puterea poate fi folosită în comun; că este mai bine să deţii puterea împreună cu alţi oameni, decât s-o deţii asupra lor; că bărbaţii şi femeile pot să colaboreze unii cu alţii, în loc să renunţe unii la alţii sau să se angajeze în ritualuri melodramatice ale dominaţiei şi capitulării, stăpânirii şi victimizării" (p.15).
93. Gabriel Pearson, „The Novel to End All Novels: *The Golden Bowl*", în *The Air of Reality: New Essays on Henry James*, ed. John Goode, Methuen, Londra, 1972, p. 332.

Scanned with OKEN Scanner

94. Allen, *A Woman's Place in the Novels of Henry James*, p. 6. După cum am văzut, Donna Przybylowicz subliniază şi ea o turnură importantă în abordarea narativă a lui James, de la o economie mai rigidă, de început, a semnificaţiei, la semiotica expresionistă ulterioară în care „ambiguitatea şi multiplicitatea semnificaţiei devin bazele percepţiei: ilizibilul determină structura narativă" (*Desire and Repression*, p. 28–9). Totuşi, ea consideră această tranziţie problematică deoarece implică retragerea din „lumea-naturală-a-faptului într-o sferă idiosincratică, strict privată". Ezitările retoric-stilistice ale lui James subminează, după Przybylowicz, claritatea semiotică: „Deşi cuvintele şi propoziţiile proliferante încearcă aparent să definească un înţeles şi să atingă o cunoaştere ultimă, ele se sustrag continuu semnificatului, deviază şi compromit dorinţa inconştientă prin ambiguitate şi sublimare" (p. 29).
95. Pentru o bună analiză a acestui aspect, vezi Lisa Appignanesi, *Feminity and the Creative Imagination: A Study of Henry James, Robert Musil, and Marcel Proust*, Vision Press, Londra, 1973; Virginia C. Fowler, *Henry James's American Girl: The Embroidery on the Canvas*, p. 3–28.
96. În mod asemănător, Fowler consideră că „James descrie sinele emergent al lui Maggie drept transformarea ei în artist, în creator. Ea trece de la stadiul de a fi simultan un obiect şi un colecţionar de obiecte, la cel în care devine un subiect şi un creator". *Henry James's American Girl*, p. 138.
97. Vezi această discuţie în John Carlos Rowe, *Henry Adams and Henry James*, p. 222.
98. Este interesantă sugestia lui Kauffman că naratorul extradiegetic din *The Turn of the Screw* ar putea să fie de fapt o femeie. Dar această lectură, în loc să autorizeze vocea femeii, o condamnă în continuare la o reiterare din interior a povestirii guvernantei despre dragostea sa neîmpărtăşită. Asemeni guvernantei, al doilea narator încearcă să depăşească „invizibilitatea" ei încercând să atragă atenţia unui „stăpân" insensibil, Douglas (*Discourses of Desire*, p. 230–3).
99. Rowe, *The Theoretical Dimensions of Henry James*, p. 247, 248.
100. Mark Seltzer, de exemplu, argumentează că „producerea «estetică» a ironiilor, tensiunilor şi ambiguităţilor în textul jamesian serveşte în cele din urmă autorităţii şi intereselor pe care aceste semne ale «literarităţii» au fost în general considerate că le

Scanned with OKEN Scanner

interoghează sau chiar subminează" (*Henry James and the Art of Power*, Cornell University Press, Ithaca, 1984, p. 157–8).

101. George Bishop, *When the Master Relents: The Neglected Short Fictions of Henry James*, UMI Research Press, Ann Arbor, 1988, p. 4.
102. Citat în F. O. Matthiessen, *The James Family*, Knopf, New York, 1948, p. 339.
103. Naomi Lebowitz, *The Imagination of Loving: Henry James's Legacy to the Novel*, Wayne State University Press, Detroit, 1965.
104. David Caroll, *The Subject in Question: The Languages of Theory and the Strategies of Fiction*, University of Chicago Press, Chicago, 1982, p. 66.
105. Pentru o analiză a acestei imagistici, vezi Rowe, *The Theoretical Dimensions of Henry James*, p. 234–5; Kappeler, *Writing and Reading in Henry James*, p. 91–7.
106. Caserio, *Plot, Story and the Novel: From Dickens and Poe to the Modern Period*, p. 200.
107. Leo Bersani, „The Jamesian Lie", în *Partisan Review*, 36 (1969), p. 58.

Scanned with OKEN Scanner

V

FIGURI ALE SCHIMBULUI CULTURAL: O SEMIOTICĂ POSTSTRUCTURALISTĂ A LECTURII

... Cel mai simplu adevăr referitor la o entitate umană, o situaţie, o relaţie, un aspect al vieţii, oricât de mic,... se străduieşte întotdeauna... să atingă scopul sau ţinta ultimă ale înţelesului cuiva sau ale propriilor sale conexiuni nenumărate; se zbate, în fiecare moment şi sfidând degetul mustrător, pentru a se exprima pe sine deplin şi complet. Orice artă adevărată a reprezentării este, consider eu, o acceptare dirijată şi prudentă, de fapt o stăpânire economică perfectă, a acestui conflict...

James, The Art of the Novel *(p. 278)*

Interpretăm ceea ce vedem şi experimentăm în lumina ideologiilor care ne modelează, pe măsură ce încercăm să depunem mărturie pentru diversitatea dar şi pentru structurile permanente ale omenirii... Susţinem că respingerea demonstrează un eşec al încercării cititorului de a se acomoda la noi parametri. Dar ce ar presupune acceptarea? Numai atunci când am redus societatea sau un fragment de literatură la congruenţa cu propriile noastre prejudecăţi, vom avea sentimentul înţelegerii corecte.

Pierre Maranda, „The Dialectic of Metaphor"[1]

Scanned with OKEN Scanner

1. NARATOLOGIA POSTSTRUCTURALISTĂ ŞI SUBIECTUL LECTURII

În capitolele anterioare am prezentat practicile recente ale lecturii bazate pe negociere subiectivă şi socioculturală (teoria răspunsului de lectură), subminare retorică (deconstrucţia) şi un model antifalogocentric, nonoedipian al schimbului literar (feminismul). Vag reunite într-o critică comună a hermeneuticii centrate pe text, aceste abordări poststructuraliste şi orientate asupra cititorului permit subiecţilor interpretativi să intervină mai activ în procesul schimbului narativ. Din această perspectivă, lectura critică nu mai este o activitate subsidiară, receptând pasiv „amprenta poemului", ci „un proces activ, autoordonator şi autocorectiv"[2] ce conduce la o reformulare a grilelor textuale şi de lectură. Dar în timp ce aceste modele de lectură re-creatoare ne permit să ne angajăm mai *semnificant* în textele culturii noastre, eliberându-ne de presiunile imediate ale ideologiei conformităţii-cu-textul, eficienţa lor interpretativă este condiţionată de conştientizarea prezumţiilor epistemologice şi a strategiilor articulatoare pe care le aplicăm textului. În cele ce urmează, intenţionez să urmez mai departe această linie de gândire, căutând modalităţi în care principiile critice ale poststructuralismului pot fi folosite mai riguros pentru a pune în evidenţă modelele articulatorii pe care se sprijină naraţiunile şi interpretările noastre. Ceea ce propun de fapt este o sinteză, oricât de provizorie, între tendinţa revizionistă, antisistematică a poststructuralismului şi rigoarea investigativă a semioticii culturale. Fiecare perspectivă facilitează şi corectează desfăşurarea ideilor din cealaltă; împreună ele ne-ar putea furniza instrumente critice mai fine şi o înţelegere mai nuanţată a actelor de apropriere, reformulare şi re-creare de sine implicate în lectură.

O apropiere între poststructuralism şi semiotica narativă pare mai posibilă astăzi, în ciuda faptului că, „după toate aparenţele, dorinţa de a elabora o poetică scientistă (... de a da seamă pe deplin de fiecare realizare retorică) şi dorinţa de a celebra incoerenţele şi neîmplinirile nu se împacă foarte bine"[3]. Şi totuşi, după cum a sugerat Derrida în *Positions*, atîta vreme cât permitem presupoziţiile metafizice ale unui sistem de cercetare

Scanned with OKEN Scanner

ca semiotica să coabiteze cu „motivele critice", putem obține o „practică vigilentă" a lecturii. Critica ar putea să angajeze astfel o formă de „atenție divizată", performând conștientă de sine analiza sa logocentrică, deconspirând „gramatici[le]" subiacente tuturor mișcărilor textuale, inclusiv ale ei înseși.[4] Un argument similar pentru o *semiotică poststructuralistă* reînnoită a lecturii poate fi întâlnit la Culler, în *The Pursuit of Signs* (p. 48):

> Instituția literaturii implică practici interpretative, tehnici pentru a atribui un înțeles operelor literare, care ar trebui să suporte o descriere. În loc să încercăm să legiferăm soluții ale neînțelegerilor interpretative, am putea încerca să analizăm operațiile interpretative care produc aceste neînțelegeri – discordie care este parte a activității literare a culturii noastre. Un astfel de program intră sub egida semioticii care caută să identifice convențiile și operațiile prin care orice practică semnificantă (cum ar fi literatura) își produce efectele sale observabile ale înțelesului.

Această integrare, totuși, nu poate (nu trebuie) să fie netedă. Critica va avea mai mult de profitat din menținerea unui spațiu polemic, o „producție a intervalelor" între poststructuralism și semiotica narativă „în absența cărora termenii «deplini» nu ar semnifica, nu ar funcționa"[5]. Fiecare termen va acționa asemeni unui complement și corectiv pentru celălalt. Semiotica de filiație structuralistă va fi astfel convinsă să renunțe la „fantezia" ordonării și științificității taxonomice, la „raționalitatea [sa] schematizatoare devotată stăpânirii intelectuale"[6], deschizându-se interogării istorice. Pe parcurs s-ar putea să fie nevoie de o reevaluare profundă, după cum Culler însuși recunoaște, a câtorva dintre conceptele sale normative cum ar fi „competența" metalingvistică, „lectura model", „cititor ideal", „reguli interpretative" și de o deplasare a centrului de interes de la mecanismele comunicării orientate spre scop și mesaj, spre o dinamică mai largă a schimbului cultural. Semiotica lecturii rezultată nu va fi pur și simplu empirică. În loc de a administra răspunsurile nefinisate, subiective[7], va trebui să studieze infrastructurile socioculturale ale lecturii sau operațiile complexe performate în special de cititorii avizați (configurarea, construirea din imagini, înscenarea, individualizarea ș.a.) la un anumit moment istoric.

Scanned with OKEN Scanner

Una dintre sarcinile sale majore ar fi aceea de a „poziționa individul ca subiect în procesul căruia îi dăm numele de ideologie", arătând cum „productivitatea textului, jocul structurii și excesului îl angajează pe cititor, observator sau ascultător ca subiect în (și pentru) procesul său"[8].

Provocarea poststructuralismului a fost recent recunoscută în anumite ramuri ale semioticii. Într-o (auto)analiză persuasivă, Shlomith Rimmon-Kenan a învinuit recent pentru destinul în declin al naratologiei o serie de excluderi operate tradițional în interiorul domeniului.[9] Cea mai paradoxală dintre ele, dacă luăm în considerare filiația lingvistică a structuralismului, a fost neglijarea unui întreg set de probleme legate de mediul verbal: referința, verbalizarea, subiecții vorbitori, cititorii, ideologia discursivă. În ceea ce ea însăși descrie ca o mișcare „modificatoare" din interior, Rimmon-Kenan a propus să revenim la acele aspecte ale problematicii lingvistice, prudent suspendate de o naratologie focalizată pe „narativitate" ca o structură independentă de mediu și pe dispoziția structurală a evenimentelor și actanților. Această propunere are un merit evident, însă pentru a evita alunecarea într-o fundătură metalingvistică asemeni predecesoarei sale structuraliste, noua naratologie ar trebui să permită strategiilor sale „subversive" să se aplece și asupra propriului model de explicație. Această operație ar putea începe prin supunerea „gloto-centrism"-ului său unei critici deconstructiviste, întrebându-se dacă modelul centrat pe limbaj mai este un instrument adecvat pentru investigarea altor sisteme semiotice (vizual, cinematic, psihologic, ideologic). În același fel, ar putea explora „alte proprietăți ale limbajului" ce sunt activate în articularea narativă, cum ar fi „caracterul său diferențial, arbitraritatea, indeterminarea, iterația sa" („How the Model Neglects the Medium", p. 161, 163) sau sprijinirea narațiunii pe o economie a dorinței.

Unul dintre domeniile care a profitat, deși nu îndeajuns, de o infiltrare poststructuralistă este cel preocupat de rolul *subiectului semiotic* ca enunțător, interpretant, negociator al înțelesului. După cum argumentează Kaja Silverman:

> Semiotica implică studiul semnificației, însă semnificația nu poate fi izolată de subiectul uman, care o folosește și

Scanned with OKEN Scanner

care este definit prin intermediul ei, sau de sistemul cultural care o generează. „Intimitatea" teoretică a termenilor „semnificaţie", „subiect" şi „ordine simbolică" a fost de mult limpede cititorilor lui Freud sau Lacan, dar probabil că a rămas mai puţin evidentă acelor semioticieni care descind din Saussure... Semiotica a devenit teoria interdisciplinară anticipată de către Saussure numai ignorând restricţiile lui privitoare la semnele motivate şi acordând o poziţie egală limbajului în care semnificantul şi semnificatul sunt mult mai intim afiliate.[10]

Recuperarea componentelor subiective şi socioculturale ale semnificaţiei începe deja în tradiţia saussureană cu opera lui Roland Barthes şi Emile Benveniste. Teoretizările lui Benveniste în legătură cu subiectivitatea limbajului obişnuit, precum şi postularea, pe urmele lui Lacan, a unui subiect scindat implicat în două discursuri conflictuale, unul manifest, construit, celălalt latent (inconştient), au avut o deosebită relevanţă pentru semiotica contemporană.[11] Deschizându-se unor modele explicative alternative (psihanalitic, pragmatic, funcţionalist), semiotica contemporană a fost capabilă să schimbe centrul de interes de la un studiu sistemic al limbajului la o analiză socioculturală a practicilor concrete ale semnului care îi angajează pe subiecţii doritori ca producători şi produse ale discursului.

Integrarea subiecţilor istorici şi a practicilor socioculturale ale semnificaţiei în cadrul semioticii actuale este departe de a fi completă. Să analizăm destinul schimbător al subiectului interpretativ în studiile de naratologie. În al său *Nouveau Discours du récit* (1983), Gérard Genette ignoră încă răspunsul cititorului în a sa analiză a discursului narativ pe motivul că aceste răspunsuri sunt declanşate de trăsăturile nonverbale ce pot fi atribuite personajelor, şi nu de tehnicile narative care le reprezintă.[12] În mod paradoxal, Genette ne furnizează instrumentele şi terminologia pentru înţelegerea proceselor de *figurare* şi *focalizare* narativă[13], dar abia dacă abordează efectele acestor „structuri imanente" asupra cititorului sau influenţa din exterior, a „prejudecăţilor ideologice" asupra „travaliului figural al limbajului".

În *Narrative Fiction: Contemporary Poetics* (1983) al lui Rimmon-Kenan, „aspecte[le] perceptuale", „psihologice", şi „ideologice" joacă un oarecare rol în naraţiune şi interpretare. Problema lecturii apare periodic, atât în analiza proceselor nara-

Scanned with OKEN Scanner

tologice (narare, focalizare, caracterizare), cât şi într-un capitol distinct, imediat înainte de concluzii, dar este încă tratată în principal drept o subcategorie a competenţei textuale:

> Aşa cum textul premodelează o anumită competenţă pe care cititorul urmează să o aducă din exterior, tot aşa, pe parcursul lecturii, acesta dezvoltă în cititor o competenţă specifică necesară pentru a-i face faţă, adesea convingându-l să-şi schimbe concepţiile anterioare şi să-şi modifice punctul său de vedere. Cititorul este astfel simultan o imagine a unei anumite competenţe aplicate textului şi o structurare a unei asemenea competenţe în interiorul textului.[14]

Naratologia sintetică, actualizată, a lui Rimmon-Kenan evită „«revizionismele» mai influente" propuse de studiile receptării. În acord cu Seymour Chatman, ea consideră „proces[ul] empiric al comunicării dintre autor şi cititor [drept] mai puţin relevant pentru poetica ficţiunii narative decât corespondentul său din text", stabilit de-a lungul canalului mai controlat dintre narator şi adresant, autorul implicit şi cititorul implicit (p. 89). Analiza sa asupra credibilităţii naratoriale revigorează o parte din predilecţia tradiţională spre „obiectivitate", fără a sonda conceptele problematice pe care se sprijină – „cunoaşterea deplină", conformitate cu normele autorului, ascunderea, „neimplicarea":

> Un narator extradiegetic ascuns, mai ales atunci când este şi heterodiegetic, este demn de încredere... Totuşi, în momentul în care un narator extradiegetic devine vizibil, şansele lui de a fi crezut deplin se diminuează, de vreme ce interpretările, judecăţile, generalizările lui nu sunt întotdeauna compatibile cu normele autorului implicit. Naratorii intradiegetici, mai ales atunci când sunt homodiegetici, sunt în general mai falibili decât cei extradiegetici, din cauză că sunt şi personaje în universul ficţional. Ca atare ei sunt supuşi cunoaşterii limitate, implicării personale şi schemelor problematice de valori, provocând adesea neîncrederea (p. 103).

Acest tip de cartografiere descriptivă reduce lectura la o recunoaştere a complicatelor distincţii taxonomice şi textuale. Noţiunea de cititor pe care o presupune este un „construct teo-

Scanned with OKEN Scanner

retic, implicit sau codificat în text" (p. 119), chiar dacă în calitate de categorie naratologică are mai multă „realitate" decât Cititorul Model al lui Umberto Eco, de exemplu.

Din contră, subscriind la „o perspectivă a textului ca sistem de structuri invitând la reconstrucţie, mai degrabă decât ca un obiect autonom" (p. 119), poetica lui Rimmon-Kenan reuşeşte să deschidă un spaţiu semiotic pentru manifestarea unui cititor mai concret, permiţându-i „un anumit grad de libertate" în tratarea „indiciilor" textual-psihologice. Însă cititorul este menţinut la sarcina sa de *comprehensiune* şi *integrare* textuală. Chiar şi acele strategii narative care erodează inteligibilitatea facilă sunt utilizate într-un scop hermeneutic: *întârzierea* transformă procesul lecturii într-o „ghicitoare, o încercare de a soluţiona o enigmă sau un *puzzle*" (p. 126); *golurile* informaţionale (singurul tip discutat mai în detaliu) pot fi completate prin intermediul procedurilor de construire a coerenţei (p. 127–8). Scenariul lecturii schiţat de Rimmon-Kenan „constă în detectarea unei enigme (un gol), căutare de indicii, avansarea de ipoteze, încercarea de a alege între ele şi (în majoritatea cazurilor) construirea unei ipoteze finalizate". Chiar şi povestiri ca „The Figure in the Carpet" care generează ipoteze contradictorii, se supun, până la urmă, acestui scenariu (p. 121, 128).

Totuşi o dată creat, acest interspaţiu semiotic dintre ipoteza textuală şi înţelesul „finalizat" sau dintre un „cititor implicit" cvasimetaforic şi rezolvatorul concret de enigme devine un teren fecund pentru contradicţiile semiotice. Opera lui Umberto Eco este un exemplu bun pentru ruptura pe care o trecere, chiar controlată, de la text la cititor o poate induce în semiotica structuralistă. *The Theory of Semiotics* (1976) i-a definit pe autor şi cititor drept „strategii textuale", drept releuri – purificate de determinările lor socioculturale – într-un proces al transmiterii informaţiei. „SISTEM[ul] DE SEMNIFICARE", a susţinut Eco, este „valabil pentru orice destinatar posibil, chiar dacă, de fapt, nu există sau nu va putea exista vreodată un destinatar... Actul perceptiv al destinatarului şi comportamentul său interpretativ nu sunt condiţii necesare ale relaţiei de semnificare"[15]. Într-o asimetrică „dialectică între *fidelitate* şi *libertate*", „destinatar"-ului i se cere „o colaborare responsabilă" sau completarea unui text ambiguu cu „codurile potrivite" (p. 276).

Scanned with OKEN Scanner

Cartea următoare a lui Eco, *The Role of the Reader* (1979) i-a atribuit interpretantului „rolul cooperativ al destinatarului în interpretarea mesajelor“[16]. Textul literar controlează încă interpretarea prin codurile sale înscrise, dar există aici mai mult spaţiu pentru variaţie: un *text deschis* îşi proiectează propria sa interpretare („ca parte a procesului său generativ“) de-a lungul câtorva căi alternative; un *text* ideologic *închis* este chiar mai expus interpretărilor deviante „neprevăzute“ datorită proiectului său narativ inflexibil (p. 8–9). În propriile sale analize ale „textelor închise“, câteva fiind de fapt anterioare cărţii sale *The Theory of Semiotics*,[17] Eco experimentează ceea ce s-ar putea numi o „hermeneutică suspicioasă“, examinând modul în care manipularea retorică a limbajului face apel la sau respinge „cooperarea“ cititorului. După Lubomír Dolezel, însuşi conceptul de Cititor Model

> face posibilă elaborarea simultană a unei duble strategii interpretative rezultând în interpretări diferite (sau chiar contradictorii). Cititorul Model, manipulat de un text complex (precum cel al lui Allais) şi de structura sa *aparentă*, oferă interpretări ce merg de la refuzul total al înţelegerii până la explicaţii forţate, strict raţionale. Analistul, înarmat cu o teorie sofisticată a textului cuprinzând concepte formale, semantice şi pragmatice, rezistă manipulării şi dezvăluie structura *reală* a textului şi, prin urmare, propria sa poetică a dezamăgirii.[18]

Conceptul de „Cititor Model“ introduce scindarea şi dinamica într-o semiologie tradiţională ce doreşte să protejeze unitatea şi sistematicitatea sa. Din ipoteză euristică sau metaforă textuală, „Cititorul Model“ devine o poziţie semiotică înzestrată cu trăsături empirice şi teoretice care o disting de alte poziţii semiotice din jurul textului (autor, teoretician, cititor empiric ş.a.). Aceasta creează o fisură în aparatul enunţiativ şi interpretativ, o diversificare a perspectivelor: „Nu mai suntem limitaţi la o unică perspectivă a teoreticianului; această perspectivă poate fi acum confruntată cu şi îmbogăţită prin dezvoltarea perspectivei Cititorului Model care, spre deosebire de teoretician, «cooperează» spontan şi fără nici o suspiciune cu textul“[19]. Aş argumenta, mai mult, că şi acest tip de „cooperare“ cu textul poate fi mai complex şi scindat decât admite Eco, perspectiva „Cititо-

Scanned with OKEN Scanner

rului Model" aducând adesea o provocare competenței naratorului, stabilind un itinerar alternativ în povestire. Semiotica lui Eco sugerează o pluralizare a lecturii, însă încearcă ulterior să o circumscrie introducând în text „lectura model"ca sistem orientativ.

Fenomenologia semiotică a lui Iser radicalizează și mai mult rolul cititorului, interzicându-i totuși să amenințe simțitor controlul perspectivelor textuale. Abordarea sa respinge conceptul de Cititor Ideal ca fiind o metaforă nostalgică pentru înțelesuri determinate și determinabile, însă îl recuperează parțial prin plasarea cititorului real în sfera constrângerilor riguroase ale „umplerii golurilor" și integrării perspectivelor narative (inclusiv perspectiva „cititorului ficțional"). Definind *cititorul implicit* drept o „rețea de structuri invitând la răspuns, care îl forțează pe cititor să înțeleagă textul"[20], Iser continuă să facă o serie de concesii sistematicității și limitărilor semiotice. Comportându-se ca un hermeneut frustrat, el salută spațiile albe (*Leerstellen*) textuale drept o modalitate de a dinamiza interpretarea literară, dar în același timp le dorește completate și stabilizate de către cititor într-un anume „înțeles general". El are nevoie de „ficțiunea cititorului implicit" pentru a controla procesul lecturii, „pentru a turna interpretarea sa în forma unei narațiuni, a unei povestiri despre ceea ce cititorul implicit înțelege și despre ceea ce nu înțelege, unde întâlnește goluri și cum le umple"[21].

Discuția lui Iser asupra rolului lecturii în dezvăluirea convențiilor socioculturale înscrise în texte și „depragmatizarea" credințelor ideologice proprii cititorului se aventurează foarte rar în afara granițelor unei *Wirkungstheorie* („teorie a efectelor literare"), în sfera „nonliterară" a unei *Rezeptionsgeschichte*. Cititorul poate surprinde astfel de implicații socioculturale numai după ce a recuperat cu succes intenționalitatea textului și a permis credințelor sale să fie modelate de cele ale textului: „Oricât de variată ar fi cunoașterea [cititorului], contribuția subiectivă a cititorului este controlată de un cadru dat" (*The Act of Reading*, p. 143). Libertatea cititorului de a formula puncte de vedere personale este astfel semnificativ diminuată: „poziția [lui] trebuie... să fie manipulată de către text dacă punctul său de vedere urmează să fie adecvat orientat"[22].

Scanned with OKEN Scanner

Intervenind într-o „activitate prestructurată" (*The Act of Reading*, p. 35), cititorul se dizolvă gradual înapoi în text, devenind o „figură" pentru unitatea sa reafirmată. Din acest punct de vedere, cititorul fenomenologic al lui Iser nu diferă prea de mult de „cititorul model" al lui Eco ale cărui lumi-de-credinţe sunt „aprobate" sau „dezaprobate" de „stadiile fabulei", imaginate şi asertate de către autor (*The Role of the Reader*, p. 235–6). Nici unuia nu i se permite să îşi ia rolul său „destabilizator" prea în serios.

O sociopoetică la fel de prudentă in-formează teoriile mai vechi ale *intertextualităţii*. În urmărirea unui concept interacţional, comprehensiv, de semioză, aceste teorii au înlocuit o triadă autor/text/cititor lineară, închisă, cu un triunghi text/discurs/cultură dinamic ce se extinde continuu. În acelaşi timp, însă, ele au „eliberat" interpretarea textuală de câteva dintre determinările sale psihologice, sociologice şi istorice, propunând o „spaţializare a relaţiilor textuale ce subordonează dezvoltarea diacronică structurării sincronice a câmpului. Deşi dimensiunile temporale şi materiale fac obiectul analizei semiotice, semnele şi codurile din text sunt considerate a fi capabile de interrelaţionare într-un număr imprevizibil de moduri, astfel încât semioza este întotdeauna deschisă, infinită"[23]. În modelul lui Michael Riffaterre de „lectură retroactivă", intertextuală, această semioză infinită este atent circumscrisă şi orientată de către text, urmarea fiind că „indecidabilitatea marchează un stadiu intermediar în progresul cititorului înspre interpretare", înspre o decodare textuală „adecvată".[24] Urmele „indelebile" lăsate de intertextele ce informează un poem particular schiţează un traseu unic pentru interpretare: „Text[ul] este o ierarhie de reprezentări impuse cititorului în ciuda preferinţelor sale personale" (*Semiotics of Poetry*, p. 12).

Exemplul lui Riffaterre este instructiv „pentru a examina dacă şi în ce mod poetica formei literare poate deveni compatibilă cu hermeneutica lecturii"[25]. Problematica lecturii reemerge în forţă în chiar golul format de modelul lui Riffaterre dintre o noţiune bazată pe text, formalistă, a semiozei şi un concept dinamic al intertextualităţii care se aliniază experienţelor actuale ale lecturii. Opera lui Riffaterre oscilează între aceşti doi poli, redefinind – împotriva unei poziţii structuraliste mai ortodoxe[26] – fenomenul literar ca o „dialectică dintre text şi cititor"

Scanned with OKEN Scanner

(*Semiotics of Poetry*, p. 1). În cartea sa anterioară *Essais de stylistique structurale* (1971), analiza stilistică mediază între matricele textuale şi un proces de „actualizare" şi descoperire performat de un cititor avizat „care posedă avantajul considerabil de a urma procesul natural al lecturii, de a percepe poemul aşa cum ne este impus de configuraţia sa lingvistică, de a urma propoziţiile de la început"[27]. În *Semiotics of Poetry* (1978), căutarea „matricelor" şi „hipogramelor" devine mai ubicuă, dar şi mai problematică. Lectura este acum definită ca „o reinaugurare continuă, o indecizie soluţionată într-un moment şi pierdută în următorul". „Confecţionare[a] de către cititor a înţelesului este, astfel, nu atât un pelerinaj prin poem... cât o examinare oscilantă a textului, impusă de însăşi dualitatea semnelor" (*Semiotics of Poetry*, p. 165–6). Totuşi, chiar şi aici „dinamica percepţiei mereu în schimbare" este rezolvată printr-o desfăşurare impresionantă a ingeniozităţii interpretative cuplată cu o credinţă neezitantă în recuperabilitatea infrastructurilor textuale.[28] Chiar şi când se bazează pe „enigme figurale" (catahreze, contradicţii semantice, „lacune " textuale) sau pe o strategie interpretativă „infinit circulară", lecturile lui Riffaterre urmăresc ferm mişcarea poemului de la „subtext" la „subtext", de la „interpretant" la „interpretant". Aceşti paşi călăuzitori, insistă el, sunt „de fapt codificaţi în text astfel încât să asigure faptul că interpretarea adecvată va fi repetată de la o lectură la alta... [Textul statuează astfel] un set de constrângeri asupra libertăţii cititorului, un model pentru interpretarea *lui*, care îl programează să recupereze semioza originală decodând-o contra curentului pornind de la secvenţa originară"[29].

Analiza intertextuală a lui Riffaterre nu este prin urmare prea utilă cititorului constituit istoric, oferindu-i în cel mai bun caz rolul de „copoi abil care merge pe urmele «textului fantomă» sau a unui intertext care îl obsedează în lectura poemului"[30]. Cel mai adesea consideră cititorul drept un „interpretant textual", un mediator al legăturilor înscrise în matricea semantică a textului. Credinţele sau aşteptările ideologice ale cititorului joacă un rol minor în procesul lecturii intertextuale: „Legătura care îl conduce pe cititor înapoi la acest corespondent [intertextual] nu este afectată de neatenţia sau petele oarbe ideologice ale cititorului, deoarece însăşi logica limbajului con-

Scanned with OKEN Scanner

trolează răspunsul" („The Interpretant in Literary Semiotics", p. 42). Procesul de „actualizare" interpretativă descris de Riffaterre fortifică natura autoreflexivă, autonomă a semnelor poetice împotriva funcţiei lor referenţiale.

Astfel de încercări de a reifica structuri literare sau de a izola interpretarea de credinţele şi ideologia culturală a cititorului i-au încurajat pe unii să susţină existenţa unei continuităţi între analiza fenomenologică şi semiotică şi „percepţia textului poetic [în Noua Critică] ca fiind în mare măsură referenţial, mai degrabă decât orientat spre un context mundan"[31]. Acest argument, totuşi, neglijează o direcţie alternativă din cadrul semioticii contemporane care a reuşit să integreze mai substanţial semnificarea cu subiectivitatea şi discursul social. Diferenţa majoră, după Leonard Orr, între această semiotică alternativă „descrisă [printre alţii] de Uspenskij şi tipul practicat de Scholes este că pentru Uspenkij obiectul de studiu nu este un răspuns individual şi oarecum excentric în faţa semnelor din cultură (cum ar fi textele literare), ci este răspunsul grupurilor culturale specifice dintr-un cadru cultural istoric specific"[32]. Îndepărtându-se de o teorie dezrădăcinată, formalistă a limbajului literar, acest tip de cercetare descris ca „semiotică culturală", „sociosemiologie" sau „semiotică emancipatoare" localizează tranzacţiile literare într-un proces comprehensiv al schimbului cultural, reînscriind „o urmă a subiectului, în special a subiectului sexual şi politic, în spaţiul relaţiilor intertextuale"[33].

Centrală pentru această reorientare a semioticii narative a fost opera lui Bahtin, în special pledoaria sa pentru romanul modern drept o formă de artă *polemică*, „dialogică", înfruntând „cuvintele străine" ale altora.[34] Julia Kristeva, ale cărei cărţi au contribuit considerabil la o revizuire a semilogiei, rezumă importanţa lui Bahtin după cum urmează:

> Scriitor şi „savant" în egală măsură, Bahtin este unul dintre primii care înlocuieşte decupajul static de texte cu un model în care structura literară nu doar există, ci este elaborată în raport cu o *altă* structură. Ceea ce atribuie o dimensiune dinamică structuralismului este concepţia „cuvântului literar" ca o *intersecţie a suprafeţelor textuale*, mai degrabă decât un punct (un înţeles fix), ca un dialog între diferite scrieturi – cea a scriitorului, destinatarului (sau personajului) – şi contextul con-

Scanned with OKEN Scanner

temporan sau cultural... Cuvântul poetic, polivalent şi pluridetermінat, aderă la o logică ce o depăşeşte pe cea a discursului codificat... Bahtin a fost primul care a studiat această logică.[35]

În sociopoetica lui Bahtin, literatura refractă alte structuri ideologice, dar făcând aceasta creează noi forme de comunicare ideologică, noi modulări ale discursului. Limbajul romancierului se opune „coerciţiilor restrictive ale viziunii sale înguste, monologice", deschizându-se în faţa heteroglosiei, „experienţa radicală a *alterităţii* cuvântătoare"[36]. Deşi De Man a insistat că dialogismul bahtinian rămâne unul intralingvistic, o chestiune de poetică mai degrabă decât de sociologie, propria sa valorizare a lui Bahtin drept un teoretician al alterităţii discursive atrage atenţia asupra conflictului dintre „unităţile culturale şi ideologice" ce in-formează conceptul său de naraţiune. Romanul bahtinian „este ideologic prozaic, antiromanţios, antiepic şi antimitic; plurivocitatea sau heteroglosia sa postulează structuri de clasă distincte şi antagonice precum şi încălcarea salutară a barierelor sociale" (*The Resistance to Theory*, p. 108, 110).

Am putea enumera, aşa cum face De Man, o listă a teoreticienilor contemporani care şi-au descoperit afinitatea faţă de dialogismul bahtinian: „filozofii analitici, semioticienii formalişti plictisiţi de ştiinţa lor, naratologii, tehnicienii receptării, fenomenologii religioşi, ontologii critici heideggerieni, apărătorii revoluţiei permanente" (*The Resistance to Theory*, p. 110) – poate chiar deconstructiviştii ca Paul de Man, deşi acesta ar interpreta „dialogismul" mai mult ca intra- decât ca interdiscursiv, legat de jocul tropologic al limbajului. Sugestii importante pentru o semiotică polivalentă, reînnoită în spirit bahtinian pot fi găsite în redefinirea de către Kristeva a practicii semnificante drept *croisement*, întreţesere şi confruntare culturală a textelor şi subiecţilor vorbitori; în recursul lui Barthes la o lectură plurală, „segmentaţională", în *S/Z* (1970), ce intensifică contradicţiile dintre „vocile" culturale potenţial represive şi codurile înscrise în text; în reorientarea crucială de către Foucault a punctului de interes critic de la „nucleul ascuns" al discursului la condiţiile exterioare ale posibilităţii sale ca un „nod" în câmpul „interdiscursurilor"[37]; în analiza „simptomatică" a lui Fredric Jameson ce caută sistemele de semne eterogene ale unui text pentru a le

Scanned with OKEN Scanner

asocia, „dar într-o modalitate a diferenţei structurale şi contradicţiei deterministe", unor structuri economice şi socioculturale mai largi[38]; în postularea de către Iuri Lotman a unei scindări între diferite seturi de coduri culturale pe care le poate purta un text sau între acestea şi sistemul particular de asociaţii ideologic-culturale înscrise în „limbajul cititorului"[39]. În toate aceste modele, textele individuale devin o „arenă de luptă" pentru diferite discursuri şi „voci" culturale.

Paradigma critică rezultantă este ea însăşi hibridă şi scindată, opunând perspectivele poststructuraliste la determinismul sociocultural al modelelor marxiste. Unul dintre poluri este reprezentat de versiunea avangardistă de semiotică culturală a lui Kristeva: actele discursive sunt descrise ca transformative, permiţând „pulsaţiilor" semiotice rebele ale unui subiect vorbitor să „străbată sistemul simbolic" şi să provoace graniţele stabilite ale discursurilor sociale.[40] La celălalt pol, putem situa descrierea de către V. N. Voloşinov a subiectului semiotic drept un „fenomen pur socioideologic", angajat într-un proces al comunicării sociale: „Conştiinţa devine conştiinţă numai o dată ce a fost inundată de conţinutul ideologic (semiotic), prin urmare, numai în procesul interacţiunii sociale"[41]. Poziţia de mijloc este ocupată de modele dublu orientate precum cel al lui Barthes, care consideră discursul literar ca o instanţă a închiderii ideologice (prin participarea textului la codurile culturale stabilite), dar şi a revizuirilor ideologice, prin intermediul jocului diferenţial activat în interiorul şi între codurile textuale. Procesul lecturii reconstruieşte şi, simultan, disemnează codurile înscrise în „textura plurală şi demonică" a naraţiunii, rearticulând „vasta [sa] stereofonie"[42]. În acelaşi timp ea „descentrează" şi reformulează cititorul, împiedicându-l să ocupe poziţiile prescrise, obligându-l la un rol discursiv activ în relaţia cu textul.[43]

Implicând o „semiotică socială de un ordin superior"[44] sau „însuşi universul fizic în procesul de semioză umană", noua semiotică interdisciplinară a reuşit nu numai să lege cultura „încă o dată de semioza care interrelaţionează omul cu restul vieţii şi naturii"[45], ci şi, s-ar putea argumenta, să transceandă câteva dintre „aporiile" poststructuraliste, mişcându-se „de-a lungul unui drum care, după cum se poate demonstra, evită să sfârşească în bariera filozofică ridicată de alegerile forţate între

Scanned with OKEN Scanner

realism şi idealism, ca şi cum această dihotomie exclusivistă ar epuiza posibilităţile experienţei umane“[46]. Acest drum conduce, ca în abordarea sociolingvistică a lui Michael Halliday, de la o analiză a limbajului şi diferenţelor de clasă, la o focalizare asupra negocierii discursive şi asupra „schimbărilor în realitate pe care fiecare dintre noi le construieşte pentru sine pe parcursul interacţiunii cu ceilalţi“ (*Language as Social Semiotic*, p. 163). Textul cultural, în definiţia comprehensivă a lui Halliday, este

> un eveniment sociologic, o întâlnire semiotică prin care înţelesurile ce alcătuiesc sistemul social sunt schimbate. Participantul individual este, datorită calităţii sale de participant, un „producător de înţeles“, cineva care semnifică. Prin actele sale de semnificare şi cele ale altor producători de înţeles individuali, realitatea socială este creată, menţinută în ordine şi continuu modelată şi modificată... Există o relaţie mereu schimbătoare între un text şi mediul său înconjurător, o relaţie atât paradigmatică, cât şi sintagmatică... şi procesul neîntrerupt de creare a textului modifică continuu sistemul care îl generează, care este mediul înconjurător paradigmatic al textului. Prin urmare, natura indeterminată, dinamică a semnificaţiei, ce poate fi idealizată până la marginalizare, dacă luăm în consideraţie numai sistemul sau numai textul, devine modalitatea dominantă a gândirii de îndată ce ajungem să le considerăm împreună şi să ne focalizăm asupra unui text ca potenţial de semnificaţie actualizat (*Language as a Social Semiotic*, p. 139)[47].

Accentul dublu orientat al lui Halliday asupra dinamicii schimbului cultural şi asupra rolului mediator al „producătorilor de înţeles“ individuali promite să acopere falia (fără a o eradica însă) dintre text şi utilizator, înţeles şi semnificaţie, retorică şi ideologie. Considerând limbajul (narativ) drept o instituţie variabilă, tranzacţională, acest tip de sociosemiotică poate acţiona în calitate de corectiv atât pentru teoriile actuale ale lecturii, înzestrându-le cu instrumente pentru a înţelege modul în care textele şi ideologiile lor subiacente semnifică, cât şi pentru „conceptele istorice ale artei, din moment ce neagă şi depăşeşte unilateralitatea lor încercând să sintetizeze definiţiile lor fundamentale“[48]. În timp ce, după cum observă Erika Fischer-Lichte, cele patru concepte tradiţionale ale literaturii (mimetic, expresiv,

Scanned with OKEN Scanner

formalist şi cathartic) „izolează o singură dimensiune semiotică şi în acelaşi timp postulează înţelesul operei ca rezultat exclusiv al relaţiei dintre cei doi factori ce definesc această dimensiune", modelele semiotice actuale ale literaturii sunt integrative şi relaţionale, implicând în mod necesar o pluralitate a cadrelor descriptive.

Această semiotică „integrativă", reînnoită, ar putea, la rândul ei, să beneficieze de numeroasele sondări în interiorul lucrărilor limbajului figural, întreprinse de semiologia literară. Analiza retorică nu poate fi pur şi simplu repudiată ca „naivă" şi „parohial glotocentrică". Actuala pledoarie pentru o semiotică atotcuprinzătoare mi se pare la fel de naivă şi apropriativă ca şi gestul eradicator cu care semiologia anterioară a „afirmat, uneori într-un mod sofisticat, alteori cu o naivitate penibilă, că lingvistica serveşte ca model pentru restul semioticii"[49]. Asemeni predecesoarelor sale, actuala „semiotică generală" este animată de visul universalist al „furnizării pentru ştiinţele umaniste a unui context pentru reconceptualizarea fundamentelor"[50]. Pentru această tendinţă particulară, critica raţionalismului logocentric iniţiată în semiologia franceză este încă foarte actuală.

2. CIRCUITUL NARATIV: CONTRIBUŢII SOCIOSEMIOTICE

Iată câteva dintre revizuirile prin care o semiotică „recontextualizată", concepută în mare drept o critică a practicilor culturale ale semnificării, poate contribui la teoria literară poststructuralistă. Aceste contribuţii se referă în mare la *semioza textuală* (cum ne identificăm cu şi răspundem la semnele textuale), *reconstrucţia narativă* (traducerea trăsăturilor textuale în convenţii narative mai generale prin procese de naturalizare, reîncadrare, producţie ficţională) şi o *politică a lecturii* ce concepe povestirile ca negocieri culturale între „producători de înţeles" social poziţionaţi, sexuaţi.

Scanned with OKEN Scanner

A. *CIRCUITUL TEXTUAL:* Pentru început, se ridică întrebarea referitoare la relaţia cititorului cu constrângerile textuale (generice, semantice, retorice). Teoriile poststructuraliste ale criticii ne-au promis „eliberarea de o căutare burgheză inhibantă a certitudinilor: o nouă libertate, o nouă creativitate“[51]. Atenţia recentă acordată procesului lecturii a fost salutată drept un indiciu al „democratizării“. Din entităţi marginale, controlate de autori şi texte, cititorii sunt încurajaţi să devină adevăratul „*Instanz* (arbitru) al unei istorii a literaturii“[52]. Acest fapt singur explică reputaţia „subversivă“ a criticii orientate asupra cititorului în special în acele culturi care se sprijină în principal pe lecturile monologice generate de partid sau stat. Robert C. Holub citează cazul literaţilor est-germani a căror respingere vehementă a teoriei receptării a trădat îngrijorarea lor faţă de implicaţiile ideologice ale proiectului lui Jauss: „Trecerea propusă în cadrul teoriei de la creare sau descriere la receptare putea fi citită simultan drept un atac asupra primatului producţiei din teoria generală a lui Marx. Noua «paradigmă» a lui Jauss putea astfel fi considerată drept un asalt implicit asupra fundamentelor teoriei marxiste“[53]. În Statele Unite, în ciuda suspiciunii obişnuite faţă de orice este perceput drept prea speculativ, contraempiric sau „de jargon“, „teoriei critice“ poststructuraliste i s-a permis, nu fără un oarecare resentiment, să producă în cadrul seminariilor o atmosferă participativă, mai autocritică între cititorii de literatură. Studenţii devin mai relaxaţi în interpretare o dată ce învaţă să o privească drept o activitate tranzacţională, eliberată „de sentimentul stânjenitor al autorităţii false în ceea ce fusese o relaţie de tip maestru-discipol, prin eliminarea parţială a principiului potrivit căruia profesorul are întotdeauna ultimul cuvânt“[54]. După ce un sfert de veac am predat şi am scris despre literatură de ambele părţi ale cortinei ideologice, m-am convins că negocierea interpretativă conştientă de sine este indispensabilă oricărui context cultural, oricât de pluralist în aparenţă. Numai cineva dispus să argumenteze că dogmatismul „este o creatură mai puţin feroce decât este prezentată de pluralişti“[55] va subestima rolul pe care practicile poststructuraliste ale criticii îl pot juca în „denaturalizarea“ interdicţiilor ideologice şi estetice ale unei culturi dominante..

Scanned with OKEN Scanner

Este de asemenea adevărat că pretenţiile emancipatoare ale poststructuralismului au fost adesea exagerate. În versiunea sa caricaturală de seminar, teoria răspunsului de lectură se sprijină pe noţiunea de cititori asertivi de sine, „liberi", inserându-şi fericiţi propriile fantezii în text. Se aşteaptă ca ei să preia controlul asupra textului, dar nu şi responsabilitatea care însoţeşte controlul. Acest tip de critică a răspunsului se sprijină pe ceea ce Mas'ud Zavarzadeh numea „mitul scriiturii/lecturii nemediate" şi pe „un empirism cam naiv care susţine că înţelesul poate fi surprins direct de către cititor" şi că limbajul este un conductor transparent pentru lumea reală.[56] Teoria răspunsului de lectură îmi apare uneori drept o mixtură ciudată între estetica anilor '60 (cu suspiciunea sa în faţa textului scris şi cu accentul său pe imediateţea actului performativ) şi ideologia consumismului.

Deconstructivismul, pe de altă parte, denunţă această iluzie a „imediateţii" şi „prezenţei", în timp ce se lasă în voia propriului său mit al „subversiunii" eliberatoare. O versiune extremă a acestui mit „eliberează" literatura de constrângerile tradiţionale ale referenţialităţii şi *mimesis*-ului. Aserţiuni de genul „Ficţiunea nu are nimic de a face cu reprezentarea, ci este absenţa oricărei legături dintre rostire şi referent", încă şi mai mistificatoare în momentul în care sunt scoase din contextul în care sunt contrabalansate de pasaje ce recunosc necesitatea ficţiunii de a se reancora în reprezentaţional, au fost exploatate de cei care susţin lipsa responsabilităţii istorice a deconstructivismului.[57] Chiar şi un cititor perspicace al deconstructivismului cum este Christopher Norris a sugerat „o relaţie mai mult decât incidentală între tendinţele iraţionale ale «deconstructivismului american» şi faptul că a evitat orice implicare serioasă în întreprinderea structuralistă. Rezultatul a fost un tip de euforie radicală, asemănătoare consecinţelor lecturii lui Nietzsche înainte de a fi apucat să-i citim pe Kant sau pe Hegel"[58].

În practica reală, deconstructivismul a abordat relaţia cititor-text cu o atitudine mai rigidă, chiar deterministă. Multe dintre eseurile lui De Man debutează cu situarea lecturii deconstructive într-un cadru istoric-tematic fix cum ar fi cel furnizat de conceptul de „modernitate". Cititorul deconstructiv, în opinia lui De Man, este la fel de constrâns de mişcarea retorică a tex-

Scanned with OKEN Scanner

tului ca şi cititorul „naiv". Interpretarea lui este marcată de o textualitate care este condiţia istorică a fiecărui act de expresie:

> Ceea ce face ca o lectură să fie mai mult sau mai puţin adevărată este predictibilitatea, necesitatea ocurenţei sale, fără a ţine cont de dorinţele cititorului sau ale autorului... A omite sau a accentua prin parafrază anumite elemente dint text în dauna altora nu este o chestiune de opţiune. O asemenea opţiune nu ne este permisă de vreme ce textul îşi impune propria sa înţelegere şi modelează evaziunile cititorului. Cu cât cenzurăm mai mult, cu atât revelăm mai mult ceea ce este obliterat.[59]

Semiologia deconstructivistă propusă de Paul de Man nu eradichează funcţia referenţială din limbaj – „departe de aceasta. Literatura este ficţiune nu pentru că refuză într-un fel să recunoască «realitatea», ci pentru că nu este sigură *a priori* că limbajul funcţionează în acord cu principii care sunt cele, sau care sunt *asemeni celor* ale lumii fenomenale. Prin urmare nu este *a priori* sigur că literatura este o sursă credibilă de informaţii despre altceva în afară de propriul ei limbaj" (*The Resistance to Theory*, p. 11). Ceea ce reclamă proiectul lui De Man este o „lingvistică nonfenomenală" ce va elibera „discursul asupra literaturii de opoziţiile naive dintre ficţiune şi realitate", cuvânt şi lucru, dar care va problematiza de asemenea înţelesul, redefinindu-l drept un produs cultural deschis în care subiecţii istorici sunt direct implicaţi. Critica lui De Man ţinteşte atât împotriva unui concept transparent, natural al limbajului pe care se bazează „ceea ce numim ideologie", cât şi împotriva „platitudinilor istorismului pozitivist" care acceptă fără a mai cerceta posibilitatea „înţelegerii". Fără a „ignora realitatea socială şi istorică (adică ideologică)", deconstructivismul este – cel puţin în intenţie – un „instrument puternic şi indispensabil pentru demascarea aberaţiilor ideologice" în producerea şi receptarea înţelesului (*The Resistance to Theory*, p. 11).

Calificări similare ale libertăţii interpretative a cititorului au fost formulate în cadrul teoriilor răspunsului de lectură: în mai noua orientare a lui Fish, cititorul este controlat de interesele comunităţii şi practicile împărtăşite ale lecturii care au un anumit grad de stabilitate culturală. În mod similar, Bleich, care altfel îi atribuie cititorului întreaga iniţiativă, a acordat recent

Scanned with OKEN Scanner

mai multă atenţie rolului jucat de „uzanţele acumulate ale limbajului“ sau de credinţele tradiţionale cum ar fi „credinţa în înţelesuri“ (*Subjective Criticism*, p. 6–7). Noile sale seminarii şi eseuri au explorat modul în care înţelesul este negociat în contexte intersubiective prin operaţii complexe de „resimbolizare“ şi scriitură[60] sau au fost interesate în trasarea rolului „tropilor acumulaţi ai limbajului“ şi al diferenţelor de gen în aproprierea textelor: „Atât bărbaţii, cât şi femeile percep o voce lirică puternică în poezie, considerând-o de obicei drept vocea autorului, în timp ce în naraţiune bărbaţii percep o voce narativă distinctă, iar femeile experimentează naraţiunea ca pe o «lume», fără a avea sentimentul bine definit că această lume este narată în existenţă. Un alt mod de a articula această diferenţă ar fi să spunem că femeile *intră* în lumea romanului, o iau drept ceva «existent» pentru acest scop; bărbaţii *văd* lumea romanului ca un rezultat al acţiunii cuiva şi îi construiesc înţelesul sau logica în aceşti termeni“[61].

O abordare semiotică şi naratologică ne poate oferi în continuare alte corective: „sine“-le ce se confruntă cu textul nu este o entitate nontextuală, goală, după cum l-ar descrie teoria răspunsului de lectură, ci – pentru a-l invoca pe Ch. S. Peirce – este în sine un „semn [cultural] care se dezvoltă în acord cu legile inferenţei“[62]. Critica lui Peirce a ceea ce el numea „cogniţia intuitivă“ sau „cunoaşterea [nonmediată] a prezentului ca prezent“ (*Collected Papers*, vol. 5, par. 213) se poate aplica unora dintre elaborările teoriei răspunsului de lectură sau hermeneuticii obiectiviste a lui Hirsch după care fiecare semn textual este perceput (cel puţin în momentul „înţelegerii“ tăcute) exact cum a fost intenţionat de către autor. După cum se ştie, pentru Peirce cogniţia este întotdeauna mediată de semn şi parţial retrospectivă, determinată de „imensa masă a cogniţiei deja formate“. Interpretarea este un proces deschis ce înscrie fiecare „interpretant“ într-un lanţ de posibilităţi semiotice deja existent. „Există doar o singură stare a minţii de la care pornind poţi «explica», şi anume chiar starea minţii în care de fapt te afli în momentul în care «explici» – stare de care nu te poţi elibera chiar dacă ai vrea“ („What Pragmatism Is“, în *Collected Papers*, vol. 5, par. 416). Înţelegerea de către Peirce a poziţiei subiectului interpretativ în acest proces de semne a fost uneori deter-

Scanned with OKEN Scanner

minist: „Mă aflu într-o lume de forţe ce acţionează asupra mea şi acestea, nu transformările logice ale gândirii mele, sunt cele care determină ceea ce voi crede în final“ (*Collected Papers*, vol. 8, par. 45).[63] În eseurile sale târzii el a atribuit totuşi „interpretantului logic“ un rol mai activ, de „schimbare a habitudinilor“ şi „analizator de sine“.

Reasertarea de către Peirce a naturii semiotice a subiectului gânditor a pregătit terenul pentru câteva dintre elaborările radicale din semiotica intersubiectivă (interdiscursivă), în special cele de tip lacanian sau bahtinian, în care categoriile subiectivităţii şi semnificaţiei sunt mai strâns relaţionate.[64] După cum a argumentat recent John K. Sheriff, modelul triadic peircean al semnificării este o alternativă importantă la structuralismul saussurean, încorporând utilizatorul uman ca un terţ necesar în procesul semiotic.[65] Din perspectiva peirceană, semnele formează o triadă inseparabilă cu „mintea utilizatoare de simboluri“ (*Collected Papers*, vol. 2, par. 229) şi „temeiurile“ lor fenomenale. Sheriff găseşte această abordare social şi epistemologic fertilă, din moment ce afirmă – împotriva unui punct de vedere formalist-obiectivist ce tratează cititorii drept prizonieri ai limbajului textului – libertatea interpretantului de a-şi angaja propriile alegeri şi temeiuri în procesul semnificării. Totuşi, teoria peirceană a medierii semiotice nu poate fi opusă fără probleme aserţiunii structuraliste că semnele sunt separate de referenţii lor prin „goluri“ nesoluţionabile sau că „limbajul este un sistem strict formal, arbitrar, independent de acţiunile umane şi de existenţii reali“ (*The Fate of Meaning*, p. 97). Procesul de mediere postulat de Peirce este, din anumite puncte de vedere, la fel de complex şi problematic ca acela descris de poststructuralişti ca Derrida. În continuumul semiotic, deschis, pe care relaţiile semnului îl generează, interpretantul nostru individual „nu este altceva decât o altă reprezentare căreia îi este înmânată torţa adevărului; şi *ca o reprezentare* îşi are propriul interpretant. Iată cum se naşte încă o serie infinită“ (vol. 1, par. 339). Ca un „semn al posibilităţii calitative“, arta este experimentată nu ca un „lucru-în-sine“, ci ca o producţie dinamică, relaţională a interpretanţilor care devin la rândul lor semne pentru alte manevre interpretative. Critica este, prin urmare, un act re-creator, retrospectiv ce retrasează constant „regulile“ jocului de limbaj

Scanned with OKEN Scanner

sau „temeiurile“ care le corelează cu realităţi fenomenale particulare. În tipologia semnelor elaborată de Peirce, critica se apropie de ceea ce el numeşte „argument“, mai degrabă decât de „enunţ“, după cum sugerează Sheriff. Este o conştiinţă mediatoare ce îşi reprezintă obiectul (textul literar) în caracterul său ca semn, în lucrările sale ca limbaj. Aceasta nu înseamnă, totuşi, că îi este interzis definitiv criticii accesul dincolo de limbajul textului, în lumea acţiunii şi semiozei umane. Din contră, ceea ce sugerează această asociaţie este că, de fapt, critica trebuie să studieze tocmai procesele ce leagă semnele de referenţi via „interpretanţii“ auctoriali şi „alegerile de către cititor a temeiurilor şi jocurilor de limbaj care le vor determina ideile de ordine a operei“ (*The Fate of Meaning*, p. 117). Dar aceste temeiuri trebuie privite ca parte a unei activităţi continue de articulare şi transformare semiotică ce afectează nu numai textele, dar şi sinele cititorului.

Statutul semiotic al lecturii şi cititorilor a fost indirect reconfirmat şi de criticii răspunsului de lectură: cititorul lui Holland dezvăluie „tema [lui/ei] identitară“ într-un proces complex care angajează activităţi de *textualizare* şi *narativizare*, ce se adaugă mecanismelor asociative descrise în detaliu. „Tema identitară“ a lui Holland este în principal un concept naratologic, mai apropiat teoriilor textului ale Noii Critici sau tratării semiotice de către Eco a universurilor şi sinelui „ca şi cum ar fi texte şi [a] textelor ca şi cum ar fi universuri“[66], decât psihanalizei: „Tocmai deoarece provin dintr-o tradiţie a Noii Critici, am descoperit că aş putea traduce conceptul lui [Hans] Lichtenstein în termeni operaţionali: putem ajunge la identitatea cuiva interpretându-i comportamentul în căutarea unei unităţi tematice subiacente la fel cum am interpreta un text literar în căutarea unei teme centrale“[67]. O dialectică a detextualizării/retextualizării este implicată aici: mai întâi cititorul dezintegrează textul, reducându-l la „blocuri constitutive“, apoi construieşte cu acest „material“ „tema [sa] identitară“. Într-o primă etapă a „construirii fanteziei“, cititorul „reconfecţionează povestirea“ textului pe care l-a citit în acord cu stilul său de viaţă şi folosind materiale din text (*5 Readers Reading*, p. 41–128). În stadiul final al „reobiectivizării“ cititorul reacţionează la totalitatea („unitatea organică“) a operei pe care a creat-o prin astfel de operaţii inte-

Scanned with OKEN Scanner

gratoare ca *narativizarea* (neanalizată explicit de Holland). Procesul lecturii împrumută masca recognoscibilă a naraţiunii emancipării şi realizării de sine.

În mod similar, cititorul din modelul lui Bleich converteşte „răspunsul" în „înţelegere" via o activitate *discursivă/textualizatoare*. O formă de narativizare este deja implicată în stadiul incipient al „răspunsului", respondenţii înregistrând un progres (în „transcrierile" lor scrise) faţă de experienţa lor originală de lectură, evaluând-o în termenii unui „scenariu" sau al unui „sindrom" personal (termenii îi aparţin lui Bleich).[68] Stadiul ulterior al „resimbolizării" se sprijină şi mai mult pe reflecţia *analogică* şi narativizare, trasând o paralelă între domeniul povestirii şi experienţa cititorului. Experienţa capătă înţeles în acest proces de confecţionare a povestirii ce implică, în opinia lui Hayden White, acte de „excludere, accentuare şi subordonare... performate în interesul constituirii unei povestiri de un anumit tip"[69].

Anumite studii orientate asupra cititorului – începând cu cele al lui D. W. Harding – au remarcat caracterul structurat de povestire al lecturii, însă analogiile lor (între procesul lecturii şi cleveteală, de exemplu[70]) au fost prea limitate, atribuindu-i cititorului un rol pasiv şi reducând literatura la o formă de a fantaza. Schimbul de naraţiuni implică procese complexe de adecvare şi manipulare culturală ce se sustrag acestor modele psihologizante, empirice. O teorie adecvată a lecturii ar trebui să studieze operaţiile semiotice ce stabilesc „marile naraţiuni", dar şi să încurajeze cititorii în adoptarea unor „modalităţi mai critice de discurs (incluzând modalităţi de naraţiune mai experimentale şi autocritice)"[71].

B. *CIRCUITUL CULTURAL:* Teoria critică s-a focalizat insuficient pe procesele ce mediază aproprierea culturală a textului, „refractarea" şi „rescrierea" sa. Mas'ud Zavarzadeh, de exemplu, într-un eseu examinând diferitele moduri în care derivăm un sens din naraţiuni, respinge atât o abordare simplificată orientată asupra cititorului (ce propune să scurtăm distanţa dintre text şi cititor), cât şi o analiză formalistă ce reduce naraţiunile la repertorii de convenţii şi trăsături generice. Procesul de naturalizare a naraţiunilor implică cel puţin încă o dimensiune intermediară, reprezentată în modelul lui

Scanned with OKEN Scanner

Zavarzadeh de patru moduri de „inteligibilitate narativă" (metaficţiunea/romanul nonficţional/mitul/ficţiunea realistă). Aceste moduri sunt constructe intertextuale şi intersubiective complexe ce îi permit „cititorului să producă un sens din textele narative printr-o serie de «opoziţii» în cadrul sistemului general de inteligibilitate al ficţiunii prezent în momentul respectiv în cultură... Prin urmare, în întâlnirea sa cu un text narativ, cititorul îl naturalizează iniţial în termenii unuia dintre cele patru moduri de inteligibilitate care sunt efectul *relaţiei* (nu al oricărei proprietăţi inerente) dintre «semnificat» şi «semnificant»"[72].

Pornind de la premise fenomenologice, Horst Ruthrof descrie de asemenea trei „modalităţi de aprezentare" (documentară, realistă, mitică) disponibile cititorilor de naraţiuni. Aceste modalităţi urmăresc îndeaproape relaţia „dintre lumile intenţionate [de autori] şi lumea-exterioară"[73]. Lectura trebuie, din această perspectivă, să adecveze „atitudinile de conştiinţă ale autorilor care au pătruns, cu mai mult sau mai puţin succes, în fundaţiile materiale ale povestirilor" cu „atitudini corespunzătoare de conştiinţă ale cititorului" (*The Reader's Construction of Narrative*, p. 96). O lectură „realistă" combină astfel „recunoaşterea eidetică" cu o „aprezentare" (o impregnare cu conţinut concret) în termenii „cunoaşterii noastre tipizate a lumii de fiecare zi" (p. 84). În lectura unui text documentar, aprezentarea noastră subiectivă este mai limitată: „Cititorul este reticent în a permite jocul liber al inferenţelor interpretative; el tinde să le restricţioneze la ideile pe care le-ar avea dacă ar fi pus faţă în faţă cu cazul real documentat." În sfârşit, „modalitate[a] mitică de aprezentare reprezintă descoperirea – orientată – de către cititor a unui *pattern* al înţelesului ce conferă un sens lumii ficţionale dincolo de verisimilitudinea sa. Două activităţi ale conştiinţei trebuie să conlucreze pentru a face acest lucru posibil: activitatea modelatoare a proiecţiei auctoriale ascunse în text şi dispoziţia cititorului de a lăsa lucrurile să prindă formă dincolo de aparenţa suprafeţei aprezentate" (p. 86). Aceste modalităţi de „aprezentare" pot fi combinate diferit în lectura unui text anume, însă cititorul – dacă citeşte corect – trebuie totuşi să le adecveze modalităţilor auctoriale de reprezentare sau „proiecţie".

Scanned with OKEN Scanner

Convenţiile de *verisimilitudine* şi naturalizare ale lui Culler[74], modurile de „inteligibilitate narativă" ale lui Zavarzadeh, „cadrele referenţiale interrelaţionate" ale lui Wimmers, modalităţile de „aprehensiune" ale lui Ruthrof sunt grile împărtăşite şi susţinute de către autor şi cititor. Limitate ca număr, ele trasează graniţele acceptabilităţii narative în cadrul unei culturi. Ele nu sunt în totalitate convenţionale, evidenţiind o „*anumită* dependenţă conceptuală (oricât de limitată şi indeterminată) de condiţiile de coerenţă, ordinea cauzală şi trăsăturile normale ale fenomenelor ce ţin de ceea ce descriem ca lumea reală"[75]. În acelaşi timp, atât autorul, cât şi cititorul pot viola aceste grile narative, participând la reformularea lor. Astfel, dinamica lecturii rezidă într-o interacţiune sau „tensiune comparativă", pentru a folosi o expresie jamesiană, între aceste diferite moduri de aprezentare activate de către texte şi cititori.

Astfel de modele de negociere literară sunt în special utile în momentul în care corelează două tipuri de semiotică: o semiologie tradiţională ce consideră textele drept concretizatoare ale convenţiilor, alegând dintr-un repertoriu de proceduri reprezentaţionale şi retorice; şi o semiotică *socioculturală* ce dezvăluie „aranjamente[le] preferate" ale unei anumite comunităţi la un moment istoric dat. O direcţie fertilă de abordare pentru studiile narative actuale este de a contrasta (mai degrabă decât de a categoriza pur şi simplu) alegerile interpretative disponibile, interogând cauzele care fac ca anumite scenarii interpretative să fie mai de succes şi mai răspândite decât altele. Aş argumenta împreună cu Christopher Butler că „studiul interpretării ar trebui să fie studiul angajamentelor pragmatice şi ideologice ale unor tipuri specifice şi favorizate cultural de implicare faţă de texte, inclusiv cele care relaţionează textul cu lumea"[76].

Noua „sociosemiotică" a lecturii, s-a argumentat, poartă încă o parte din vechiul bagaj semiologic, cartografiind practicile culturale în termenii convenţiilor, regulilor, „povestirilor lecturii" înscrise în ele. Mai ales în cazul textelor (post)moderniste ce expun convenţiile discursive şi reprezentaţionale, „schema comunicativă elaborată de lingvişti implicând interacţiunea dintre două identităţi şi pe care se bazează teoriile lecturii general iluminatoare ale lui Jonathan Culler, Wayne C. Booth, Walter

Scanned with OKEN Scanner

J. Ong şi Wolfgang Iser, nu reuşeşte să furnizeze o descriere adecvată a experienţei noastre faţă de acest tip de naraţiune"[77]. Aparatele naratologice şi conceptuale complexe ale acestor teorii ale lecturii nu sunt totuşi total irelevante pentru ficţiunea inovatoare. În timp ce naraţiunile experimentale resping deschis gramaticile tradiţionale ale lecturii bazate pe *convenţie*, *naturalizare* şi *competenţă literară* (p. 371), ele creează noi practici şi convenţii ce pot deveni la fel de instituţionalizate (mărturie stă cariera internaţională a *nouveau roman*-ului sau, mai recent, a surficţiunii americane). Modelele narative există, la modul ideal, pentru a fi provocate şi transgresate de textele literare. Aceasta, totuşi, nu diminuează valoarea lor euristică în a face vizibile (printr-un fel de „efect de eclipsă") exact ariile lăsate neacoperite de către model, acel interspaţiu productiv dintre genurile existente şi prelucrarea lor în povestiri particulare. Convenţiile narative şi discursive (de coerenţă, relevanţă, inteligibilitate, plauzibilitate ş.a.) joacă un rol şi mai important în interpretare. Acest aspect este foarte bine ilustrat în eseurile pe marginea povestirii „The Figure in the Carpet" discutate în capitolele VI–VIII, care subliniază, în interpretări critice retrospective, autoexploratoare, conflictul dintre modelul jamesian de figurare şi conceptul de inteligibilitate lingvistică sau narativă transferat textului de fiecare cititor.

Am putea argumenta în aceeaşi ordine de idei că noua semiotică a lecturii nu rezolvă problema proprietăţilor textuale, ci mai degrabă o complică oscilând între o explicaţie naturalistă, ce localizează „proprietăţile" în text, şi una convenţionalistă, ce derivă astfel de distincţii din gramaticile culturale şi manevrele interpretative ale cititorului. De exemplu, subtila recitire de către Jonathan Culler a poemului „London" al lui Blake prin grila interpretărilor critice anterioare oscilează între o teză a „reversibilităţii potenţiale a tuturor figurilor [textuale]" şi implicit a strategiilor noastre de apropriere şi dezvăluirea anumitor convenţii ale structurii şi interpretării literare (*The Pursuit of Signs*, p. 69–79). Şi totuşi, cum sugerează Culler în altă parte, „oscilaţia... între acţiunile decisive ale cititorului şi răspunsurile automate ale acestuia nu este o eroare ce poate fi corectată, ci o trăsătură structurală esenţială a lecturii" (*On Deconstruction*,

Scanned with OKEN Scanner

p. 73). Însăşi natura semiozei narative constă în a fi localizată indecidabil între text şi cititor, între receptare şi re-creare.

Interjocul a două modele de explicaţie semiotică, unul „naturalist" (mimetic), celălalt convenţionalist, poate menţine tensiunea în teoria lecturii. Pentru a mai lua încă un exemplu, „reguli[le] de lectură" (de observare, specificare, configurare şi coerenţă) descrise de Peter Rabinowitz în *Before Reading: Narrative Conventions and the Politics of Interpretation* (1987) sunt constructe culturale dinamice. Ele „funcţionează ca un fel de contract asumat între autor şi cititor – specificând temeiurile în numele cărora lectura intenţionată trebuie să fie performată. Ele sunt desigur construite social – şi pot varia în funcţie de gen, cultură, istorie şi text"[78]. Atât în exemplificările lui, cât şi în câteva dintre rafinările sale teoretice, Rabinowitz recunoaşte că accentul său pe o „lectură auctorială" înscrisă în text este doar o abordare printre altele, că în anumite texte perspectiva auctorială este deschisă unor lecturi „duble", ireconciliabile şi, de asemenea, că „cititorii nu aplică întotdeauna [regulile de lectură] aşa cum speră autorii că o vor face – chiar dacă încearcă să procedeze astfel, ceea ce nu este cazul uneori" (p. 43). Rabinowitz observă în continuare că astfel de operaţii recunoscute social, cum ar fi canonizarea, emerg dintr-o „aplicare greşită" a acestor reguli.

Perspectiva lui Rabinowitz menţine astfel o anumită tensiune între regulă şi aplicaţie, perspectiva auctorială şi perspectiva cititorului, înlocuind (însă nu în totalitate) un model intenţionalist cu unul pragmatic: „încercarea cititorului de a citi aşa cum a intenţionat autorul [este tratată] nu ca o căutare a *psyche*-ului acestuia din urmă, ci mai degrabă ca o aderare la o comunitate socială/interpretativă particulară, adică acceptarea invitaţiei autorului de a citi într-un mod particular social constituit, ce este împărtăşit de către autor şi cititorii săi neprevăzuţi" (p. 22).[79] Ceea ce această perspectivă nu poate ilumina suficient este aspectul confrontaţional al contractului narativ dintre autor şi cititor, implicând o negociere între două perspective discursive şi ideologice în care una încearcă să o „stăpânească" pe cealaltă. În *The Theoretical Dimensions of Henry James* (1984), John Carlos Rowe sugerează câteva dintre complexităţile acestei dinamici mai largi: autorul transmite cititorului nu numai con-

Scanned with OKEN Scanner

venţiile generice, ci şi frustrata sa voinţă-de-unitate; cititorul contribuie prin dorinţa sa pentru o autoritate narativă în text; în consecinţă el/ea reconstruieşte o perspectivă auctorială care este în multe privinţe mai integratoare, „mai mult un *produs* al satisfacţiei cititorului pentru că a soluţionat *puzzle*-ul lecturii şi astfel a închis forma“[80], decât funcţia-autor înscrisă în text. Reflectând asupra sciziunii inerente a lecturii, o analiză precum cea a lui Rabinowitz ar putea face un pas decisiv în afara formalismului tradiţional care încă o constrânge.

C. *CIRCUITUL IDEOLOGIC:* Teoriile critice poststructuraliste ne amintesc că, în cuvintele lui Edward Said, „realităţile puterii şi autorităţii – precum şi rezistenţa bărbaţilor, femeilor şi mişcărilor sociale în faţa instituţiilor, autorităţilor şi ortodoxiilor – sunt realităţile ce fac posibile textele, le pun la dispoziţia cititorilor lor, şi solicită atenţia criticilor“[81]. Dar câteva dintre aceste abordări se opresc la jumătatea drumului: fenomenologia lui Iser face înţelesul dependent atât de „dispoziţia subiectivă a criticului, de percepţia, observaţia şi judecata sa personală“ (*The Act of Reading*, p. 5), cât şi de un set de norme şi practici interpretative ce confirmă „ierarhia stabilă a sistemelor de gândire“ şi rolul criticului ca promovator al acestor sisteme. Totuşi, analiza lui Iser nu ţine seama întotdeauna de ultima dimensiune, considerând angajamentele ideologice/interpretative ca impedimente pentru misiunea cititorului „de a accepta structura temă-şi-orizont de la baza comprehensiunii ce reglează interacţiunea text-cititor“ (p. 202). În modelele lor resocializate ale răspunsului de lectură, Fish şi Bleich au redistribuit sarcina interpretării de la cititorii individuali la comunităţile interpretative, dar au lăsat într-o mare măsură neexaminate procesele articulatorii sau modelele explicative ce mediază acordurile critice. Interacţiunea dintre subiect şi obiect este adesea fracturată sau diminuată, suspendând indecis problema înţelesului între obiecte intenţionale şi subiecţi intenţionanţi.[82]

Critica receptării şi deconstrucţia literară tipică au ipostaziat de asemenea interpretarea şi interpretanţii, transformându-i în „alegorii ale lecturii“ ce „narează imposibilitatea lecturii“[83]. Această manevră deposedează textele narative de o parte din eficacitatea lor culturală, diminuând în acelaşi timp impactul noilor modele ale lecturii. În descrierea sugestivă a lui

Scanned with OKEN Scanner

Rowe, Fish, Iser şi Holland au ucis „tatăl“ (autorul) numai pentru a-l reînvia sub chipul fiului legitimator, în „funcţia cititorului“ ce reasertează unitatea ideologică atât a textelor, cât şi a interpretărilor lor (*The Theoretical Dimensions of Henry James*, p. 223–4). Deconstructivismul tipic pare adesea mulţumit să-şi exerseze strategiile sale critice complicate pe „motive locale“ sau doar în aria literaturii canonice. O tendinţă importantă în deconstructivismul timpuriu a fost de a transforma filozofia derrideană a „infrastructurilor“ diferenţiale, cu largile sale implicaţii culturale, într-o noţiune întrucâtva decentrată şi apolitică a jocului textual „liber“. Propria etapă „antimimetologică“ a lui Derrida părea să încurajeze astfel de traduceri opunând o practică ludic deconstructivă a lecturii unei tradiţii vinovate, „nostalgice“ a criticii care trăieşte „ca pe un fel de exil necesitatea interpretării“[84]. Totuşi, orice încercare de a media conflictul lor ratează tensiunea esenţială dintre cele două laturi ale lui Derrida, „perversitatea“ proiectului său teoretic: oferindu-se pe sine ca o formă de „mimare“ radicală, o producere scripturală imitând ceea ce intenţiona să submineze, „denaturând grav ceea ce pretinde că imită“ (*Dissemination*, p. 137; *Diseminarea*, p. 133).

Cu câteva excepţii notabile, deconstructivismul american a ajuns să sacrifice această tensiune. Exagerând aspectul antireprezentaţional, subversiv al literaturii, el a dezangajat, după Mark Seltzer, „textul de mişcările de interes, putere şi dorinţă, printr-o manevră idealizantă ce demonstrează mai întâi de toate o frică de putere“. Acest „model al literarului ca fundamental subversiv“ (exemplul proxim al lui Seltzer este una din lecturile timpurii ale lui Rowe asupra romanului *The Sacred Fount*) „merge mână în mână cu un model al puterii ca fundamental represivă“[85]. În propriile sale interpretări ale literaturii lui James, Seltzer argumentează că nici o „figură“ nu se sustrage puterii, că, în calitate de nod relaţional, figura *este* putere. În acelaşi fel, orice lectură (refigurare) va fi un exerciţiu al puterii, o „violentă“ *impunere* (în sens nietszchean) a discursului propriu asupra altuia: „A aranja şi a controla înseamnă a intra în relaţie cu propriul «adversar», iar legătura astfel formată este reciproc coercitivă“ (*Henry James and the Art of Power*, p. 70).

În timp ce i-au recunoscut poststructuralismului un impuls emancipator, revizionist, criticii săi au interogat semni-

Scanned with OKEN Scanner

ficaţia socioculturală a acestei abordări pentru practicile discursive actuale. Pentru Steven Mailloux, noua critică retorică şi a lecturii este simultan „revoluţionară" şi „inconsecventă": „Este revoluţionară deoarece modifică complet modul în care înţelegem activităţile studiului literar. Însă este inconsecventă prin aceea că în realitate nu schimbă nimic în practica critică: criticii vor continua să folosească strategiile lor interpretative obişnuite din critica practică (aşa cum a făcut Fish) şi vor continua să construiască justificări metacritice pentru critica lor"[86]. Ceea ce îi lipseşte acestei abordări, deşi, probabil, este bine echipată pentru a o susţine, este o examinare profundă a intereselor, dorinţelor şi alegerilor ce in-formează strategiile interpretative, inclusiv pe cea proprie.

Conform unei perspective mai sceptice, practicile critice actuale au reuşit să obscurizeze, mai degrabă decât să facă vizibile, structurile de putere ale interpretării. Ele au exilat travaliul intelectual în „nişe progresiv îngustate", astfel „cedând reprezentarea obiectivă (prin urmare puterea) unui grup de experţi şi clienţilor lor". Domeniul studiilor literare a fost separat prudent de practica socială şi divizat în „comunităţi autopurificatoare, autodisciplinatoare construite chiar şi de marxişti, precum şi de alte discursuri disciplinare"[87]. Este interesant de notat că rezumarea scenei critice contemporane de către Said poate fi citită ca o parafrază la „The Figure in the Carpet": inculpaţi principali pentru ocultarea politicului sunt „cultul expertizei şi profesionalismului... care reprezintă toate tarele unei instituţii sociale" sau accentul pus pe „iniţiaţi", cunoaştere specială, „figuri" privilegiate – tocmai problemele explorate de James în povestirea sa.

O sociosemiotică a literaturii, concepută în mare drept o critică a instituţiilor interpretative, ar putea inversa acest curent al „depoliticizării" şi atomizării din critică. Dar ar trebui să ofere modele mai bune, mai flexibile de „inferenţă" artistică decât politica „fotomontajului" sugerată de Said la sfârşitul articolului său. O problemă cu multe proiecte ale „recontextualizării" istorice este că ele subordonează cultura unei ideologeme puternice, negându-i discursului literar orice iniţiativă în ordinea culturală dată. Perspectivele marxistă şi foucaultiană tind să demonteze ideologia socială şi textuală, ignorând tensiunea dintre o anumită ideologie pe care textul o „produce epuizând-o în

Scanned with OKEN Scanner

scris" şi strategiile sale retorice ce sfidează această „ideologie, folosind-o", rescriind-o în diferite chei.[88] Forţele diferenţiale ce operează în texte şi lecturile lor sunt descrise ca fiind cu uşurinţă manipulate sau cooptate de structurile de putere. În *Henry James and the Art of Power* (1984), de exemplu, Mark Seltzer nu permite aproape nici o tensiune sau disimetrie între tehnicile narative şi ideologie. Într-o manieră şi terminologie tipic foucaultiene, el argumentează că naratologia jamesiană reconfirmă fundamental tehnologiile puterii în secolul al XIX-lea. James, de exemplu, a importat în literatura sa timpurie o tactică de examinare şi detectare din „fantezia poliţistă". Comunităţi şi grupuri profesionale întregi (precum cele reprezentate în *Princess Casamassima* sau „The Figure in the Carpet") sunt atrase într-un joc contagios al secretului şi disimulării. Întreaga artă jamesiană îi apare lui Seltzer ca una a omisiunii sau suprimării, a „mascării [şi] disimulării" (p. 126). Chiar şi demontarea „privirii ordonatoare", ominisciente, pe care James a încercat-o în operele sale ulterioare, este înţeleasă ca o „mascare" a unei forme mai discrete de supraveghere printr-o „inteligenţă centrală", o „conştiinţă controlatoare şi bizară".

Ca specie a unui „discurs dublu", ficţiunea lui James simultan „disimulează" şi „neagă" puterea narativă:

> Romanul asigură şi extinde momentele de putere pe care pretinde a le repudia. Iar discursul dublu prin care puterea este simultan exercitată şi camuflată este simptomatic pentru... caracterul discret al tehnologiilor moderne de control social, o discreţie ce permite diseminarea puterii prin practicile şi instituţiile sociale de fiecare zi, inclusiv instituţia romanului însuşi (p. 18).

Noţiunea lui Seltzer de „discurs dublu" nu are prea multe în comun cu cea de „*différance*" a lui Derrida. De fapt, ea reduce potenţialul diferenţial al naraţiunii lui James la un joc duplicitar, o reafirmare insidioasă a „însuşi scenariului normativ pe care şi-a imaginat că îl invalidează". Ambiguităţile complicate ale lui James sunt considerate a servi unei poetici disimulatoare ce „acţionează ca un transmiţător al mecanismelor de control social şi, în acelaşi timp, se protejează pe sine de ruşinea puterii" (p. 158, 149).

Scanned with OKEN Scanner

Analiza penetrantă, însă monologică a lui Seltzer se bazează pe un concept al romanului ca instituţie coerentă, reproducătoare a puterii. În timp ce Foucault, în unele dintre operele sale timpurii, putea concepe literatura ca un discurs potenţial transgresiv datorită accentului său pe un sistem perturbator precum „cotidian[ul]“[89], Seltzer înţelege dispozitivul romanului ca fiind constituit aproape în exclusivitate din astfel de strategii de dominare ca „ordonarea realului, optica supravegherii şi disciplinei, biopolitica familiei, marile şi micile tehnologii politice de normalizare şi reglare“ (p. 152). În mod predictibil, propriul discurs critic al lui Seltzer, oricât de bogat şi subtil, sfârşeşte prin a reproduce în loc de a nega *codul de putere* ori de câte ori explică practica narativă a lui James printr-un „principiu al principiilor“, o intenţie guvernatoare.

Prin comparaţie, analiza lui John Carlos Rowe din *The Theoretical Dimensions of Henry James* (1984) încearcă să echilibreze „preocuparea politică“ întrucâtva neglijată în eseurile sale anterioare cu o formă atent calificată a pluralismului critic. O latură a discuţiei lui Rowe o reconfirmă pe cea a lui Seltzer (a cărui „excepţională lectură foucaultiană“ a romanului *The Princess Casamassima* este menţionată de mai multe ori): literatura de sfârşit de secol XIX este considerată a fi atât critică pentru, cât şi „neintenţionat“ în serviciul ideologiei sociale a epocii sale. Romanul, în mod particular, „a ajutat la deghizarea şi idealizarea alienării, fragmentării şi izolării atât de caracteristice vieţii moderne. În această privinţă… romanul american a servit un scop conservator în ideologia americană: mistificând şi idealizând circumstanţele materiale ale istoriei noastre în numele artei, mitului şi simbolului“. Operele lui James şi-au adus contribuţia la această „estetică a normalizării“, controlând contradicţiile sociale printr-o puternică aspiraţie-spre-formă sau transferându-le la nivelul psihologiei individuale (p. 168–9).

În partea opusă acestor generalizări se află discuţia de dimensiunea unei cărţi întregi a lui Rowe pe tema „măiestriei“ figurative şi interpretative a lui James. Construindu-şi argumentul pe o recunoaştere a autorului şi textului ca forţe discursive de care trebuie să ţinem seamă, Rowe se disociază de o critică practică ce respinge imprudent sau încearcă să „normalizeze“ potenţialul subversiv al literaturii: „Literatura trece întotdeauna

Scanned with OKEN Scanner

dincolo de un context dat, care este stabilit atât de retorica culturii, cât şi de forma operei însăşi" (p. 15). O problemă pe care o identifică în câteva dintre abordările „istoriciste" actuale ale lui Fish, Jameson, Rorty, Hartman sau Kermode este că ele nu sunt îndeajuns de istorice, recăzând în noţiuni formaliste ce ignoră diferenţele specifice. Deconstructivismul îi apare de asemenea problematic lui Rowe în momentul în care ezită să-şi ducă un pas mai departe critica în legătură cu condiţiile indecidabilităţii lingvistice, examinând „alteritatea necesară" implicată în acest concept de indecidabilitate: „asumpţia la fel de fermă că fiecare act de semnificare va implica un efort de a depăşi indecidabilitatea, chiar şi acele acte în care *aporia* este ea însăşi simultan mediu şi mesaj" (p. 21). Ambele direcţii tratează numai tangenţial procesul de apropriere critică sau modul în care „indecidabilitatea" textuală eliberează parţial literatura de astfel de acte apropriative.

Propria abordare a lui Rowe din această carte este prudent istorică şi dialogică. El îl confruntă pe James cu o secţiune transversală prin metodele critice (paradigma „anxietăţii influenţei" a lui Bloom, feminismul, psihanaliza, critica marxistă a modernismului, hermeneutica fenomenologică, critica răspunsului de lectură, deconstructivismul). Acest exerciţiu de „intertextualism" critic nu celebrează multivalenţa textuală a lui James, ci este unul explorator: scopul său principal, mărturisit, este de a trasa „*naraţiune[a]* acestor intersecţii teoretice ca mijloace de înţelegere a unui «mare autor» drept produs al anumitor strategii teoretice în studiul academic al literaturii" (p. 57). Dialogul dintre „teoria critică" şi un text „clasic" precum cel al lui James are un efect destabilizator asupra ambilor, dezvăluind presupunerile lor subiacente (de exemplu, critica răspunsului şi mai vechile teorii ale măiestriei literare, parţial resuscitate de James, sunt descrise ca împărtăşindu-se dintr-o mitologie comună a individualismului romantic). În acelaşi timp, perspectiva lui Rowe reuşeşte să reevalueze parţial ambele categorii de texte, valorizând accentele lor ascunse şi compensând lipsa lor de accent social printr-o folosire coerentă a intertextualismului cultural.

Ficţiunea lui James este cea care beneficiază în special de pe urma acestei dinamici critice dublu orientate. Cartea lui

Scanned with OKEN Scanner

Rowe reuşeşte să „resocializeze" – deşi într-o măsură mai redusă decât cea a lui Seltzer – textul jamesian, convertind multe din întrebările sale narative în interogări socioistorice. Prin contrast cu critica pe care Fredric Jameson o face lui James ca perpetuator al „individualismului burghez" prin tehnica punctelor de vedere relativizate[90] sau cu demistificarea mai subtilă de către Seltzer a „dublu[lui] discurs" jamesian ca un angajament incomod faţă de ideologia literară a epocii sale, Rowe subliniază natura autoproblematizată a formalismului jamesian, ironica sa *mise-en-scène*. James, argumentează el, a recurs la motive melodramatice şi metafore teatrale („repetiţie", „intrigă", „capcană", „*performance*", „bufonerie") pentru a demasca aparatul reprezentării narative, expunându-i „teatralitatea". Rowe îl creditează astfel pe James cu o subminare a „«ideologiei formei» ce guvernează modalităţile realiste de reprezentare", operând împotriva „principiului realităţii" susţinut de ele şi a ierarhiei adevărurilor sociale (p. 181–6). Dar această „subversiune" nu este operată din perspectiva „exterioară" a Stăpânului, ci mai degrabă dintr-una interioară ambiguă, printr-o strategie ambivalentă care utilizează tocmai procedurile pe care le pune sub semnul întrebării. Realismul îşi divulgă astfel pretenţiile sale idealiste şi complicitatea sa cu melodrama.

Chiar şi în calitate de „deconstructor", James rămâne pentru Rowe o figură incomodă, ambivalentă. Două filozofii literare fundamentale intră în conflict în ficţiunea sa: una accentuează natura problematică, necesar incompletă a oricărei figurări, ridiculizând efortul autorului de a atinge „completitudinea artistică"; cealaltă celebrează arhitectura formală ca pe un obstacol împotriva fluxului duplicitar al limbajului, „stângăciei" şi incontrolabilităţii experienţei brute (p. 6–7). Aceeaşi dialectică contradictorie guvernează relaţia lui James cu cititorii săi. Maestrul ironic, autoobliterant îşi proiectează voinţa-de-unitate asupra cititorului: „Dizolvându-se complet în textura operei, subiectul auctorial este «resuscitat» de către cititor, ale cărui recompuneri nu fac decât să confirme «prezenţa» activă a unui anumit principiu al mobilităţii imaginative sau incorporării creatoare ce indică autoritatea evazivă a textului... Apărarea ultimă în această psihologie a autorului sau a stăpânului literar este de a obiectifica literarul ca *esenţa* libertăţii umane" (p. 249).

Scanned with OKEN Scanner

Dialectica autor-cititor la James (vezi următorul capitol), evoluând în jurul noţiunii de stăpânire frustrată şi al unui „centru aparent sau fals" care este simultan fortificat şi dislocat în procesul lecturii, este foarte instructivă pentru actualele dezbateri critice. Ea ne reaminteşte că lectura noastră (asemeni propriei relecturi a lui James a operei sale timpurii în prefeţele la ediţia New York) este iniţiată întotdeauna în lumina unei *alternanţe*, a „unei perspective diferite şi poziţionări diferite a centrului" (*The Art of the Novel*, p. 90). O teorie adecvată a lecturii ar trebui să reziste în acest caz – după cum recunoaşte Seltzer – atât unei „lecturi «literare» a diferenţei şi contradicţiei ca o «neutralizare» necesară a puterii, cât şi lecturii totalizatoare a puterii ca o stipulare preemptivă a diferenţei" (*Henry James and the Art of Power*, p. 194). Cadrul cultural în care textele sunt continuu (re)scrise ar putea fi zugrăvit mai avantajos ca scindat, o intersecţie a universurilor discursive diferit poziţionate, şi nu ca o ierarhie incontestabilă, stabilă a sistemelor de gândire.

Semiotica culturală poate oferi aici sugestii pertinente: în efortul său de a recupera şi a da seama despre diversitatea discursivă, ea a elaborat recent o definiţie alternativă a culturii literare ca *polisistem* nonomogen, dinamic, deschis ajustărilor şi revizuirilor. În această perspectivă, teoretizată de Iuri Lotman sau Itamar Even-Zohar[91], textele literare deţin un statut ambivalent, difuz, ce nu poate fi unilateral categorizat. Textele narative sunt prin definiţie polifonice, fiecare centru al lor rămânând activ atât timp cât antisistemele sau perspectivele sale diametric opuse operează. Nici o descriere subsistemică nu este suficientă pentru astfel de texte, deoarece aceasta neagă interacţiunea lor dinamică cu cultura. Textele pot intra într-o pluralitate de relaţii de opoziţie în polisistemul literar, participând la un proces complex de selecţie, codificare şi reconstrucţie culturale. Textele sau practicile de scriere individuale pot de asemenea juca un rol destabilizator, cel puţin în definiţia revizuită a culturii literare propusă de André Lefevere. Sistemele culturale proiectează

> o serie de „constrângeri"... asupra cititorului, scriitorului şi rescriitorului. El sau ea pot alege să „se supună sistemului",... să rămână între parametrii delimitaţi de aceste constrângeri – sau, alternativ, pot alege să se opună sistemului, să în-

Scanned with OKEN Scanner

cerce să opereze în afara constrângerilor epocii lui sau ei, citind opere de literatură în chei diferite de cele moştenite, scriind în stiluri diferite de cele considerate valoroase la un anumit moment şi într-un anumit loc, rescriindu-le într-o asemenea manieră încât ele tind să se ajusteze poeticii sau ideologiei dominante a epocii sau locului cititorului...[92]

Sistemul literar este constant reajustat sistemului social printr-un „factor de control" dublu în care agenţii din interior (interpretanţii, criticii, recenzorii, profesorii de literatură, traducătorii) adaptează sau refractează operele în parametrii stabiliţi de sistemul de control sociocultural mai larg numit de Lefevere „patronaj". Primul factor de control mai filtrează încă ideologia prin poetică; doar cel de al doilea este interesat exclusiv de ideologie. Poetica sau „codul" textului (compus dintr-un inventar de instrumente, genuri, motive, situaţii prototip; dar şi o perspectivă „funcţională" asupra literaturii, un concept despre rolul său într-o societate şi epocă particulare – p. 229) rămâne astfel o componentă importantă în procesul schimbului literar. Poetica poate câştiga o anumită „autonomie" în timp, o „viaţă a ei, distanţându-se din ce în ce mai mult de mediul [ideologic] al sistemului literar" (p. 232). Ea poate astfel acţiona atât ca un refractor, cât şi ca un corector (rescriitor)[93] al sistemului cultural, punând sub semnul întrebării puritatea şi integritatea ambilor.

3. TRIUNGHIURI ALE DORINŢEI ŞI FIGURI ALE SCHIMBULUI

Orientându-se spre dinamica schimbului narativ, semiotica poststructuralistă poate sublinia interjocul subtil dintre poetică şi ideologie, narare şi interpretare, fără a obscuriza „spaţiul tranziţional", conflictual dintre ele. Succesul acestei întreprinderi depinde de dispoziţia noastră de a depăşi noţiunile formaliste de autor, text, intertext sau sistem literar, oricât de revizuite şi „polisemice" ar fi ele, şi de a accentua în schimb producţia şi

Scanned with OKEN Scanner

receptarea narativă. Redefinind nararea drept un „fenomen tranzacţional", implicând numeroşi participanţi şi afectând situaţiile umane, semiotica narativă (culturală) poate oferi o „lectură" coerentă a narativităţii şi a infrastructurilor sale. Această lectură, afirmă Ross Chambers, va fi una *participativă*, „nedistanţată şi empatică"[94], dar şi, aş adăuga eu, una *polemică*, o descriere a operaţiilor ce întemeiază marile naraţiuni, o dezvăluire a forţelor şi dorinţelor determinante implicate în fiecare act de construcţie literară.

Un bun exemplu de acest tip de lectură empatic-demistificatoare, focalizată pe dialectica figurării narative şi critice este analiza lui Chambers la povestirea „The Figure in the Carpet" în *Story and Situation* (p. 151–80). La baza analizei din această carte se află un model tensional al narării bazat pe dorinţa de stăpânire şi verificare, pe de o parte, şi pe incontrolabilitatea discursivă pe de altă parte; sau pe „putere[a] cuvintelor... de a seduce (în istorisirea originală) şi puterea lor de a disculpa (în reistorisire), pe scurt, puterea lor de a *fermeca*, atât în sensul tare, cât şi în cel slab al cuvântului" (p. 5). Această economie narativă dual ă este dinamizată prin intervenţia unui terţ tranzacţional, o economie a dorinţei: „Când naraţiunea încetează să fie (percepută ca) o modalitate de comunicare directă a unei cunoaşteri preexistente şi ajunge în schimb să figureze ca o modalitate oblică de a ridica întrebări incomode, ca să nu spun fără răspuns, devine necesar pentru ea să participe la o manipulare a dorinţei (cu alte cuvinte, dorinţa de a nara trebuie să genereze o dorinţă corespunzătoare pentru narare)" – (p. 11). Ca să obţină aceasta, naratorul se sprijină pe „duplicitatea seducţiei, prin care naraţiunea se conformează dorinţelor (proiectate) ale altora pentru a actualiza propria sa dorinţă de a nara" (p. 218). Cititorii răspund angajând propriul lor *libido interpretandi*, dorinţa lor de a extrage o povestire. Împreună ei menţin activă ceea ce Chambers numeşte „situaţia narativă", un canal cultural puternic pentru schimbul de naraţiuni şi „programe seductive".

În opera sa mai recentă, Chambers a făcut această tranziţie de la un model dual de narare la unul triadic mai explicit. Urmând analiza lui Freud din *Jokes and Their Relation to the Unconscious*, Chambers reprezintă nararea ca o „triadă discursivă" ce necesită, pe lângă narator şi adresant, un „terţ" inter-

Scanned with OKEN Scanner

ceptor, confruntându-se cu forţele incontrolabile ale figurării şi dorinţei. Figuralitatea, „al cărei principiu nu este epuizarea, ci *rezerva*,... este modalitatea discursivă a cărei receptare poate apărea numai ca «interpretare» sau «lectură», de vreme ce «înţeles»-ul unei figuri este prin definiţie *nespus* sau rezervat“[95]. Recurgând la un limbaj figurativ, mai degrabă decât la unul enunţiativ, textele narative aduc „un element de eroare sau incontrolabilitate“ în procesul de interpretare. Aceasta, la rândul ei, angajează „*libido*[-ul] *interpretandi*“ al cititorului, dorinţa lui nesatisfăcută de înţeles controlat. Nararea se comportă astfel asemeni unui *discurs al dorinţei* în sensul că este supusă legilor entropice ale interpretării, evaluării greşite, interceptărilor şi altor diferite perturbări ale canalului de comunicare. Naratologia ar trebui de aceea să acorde mai multă atenţie acestor *accidente* ale discursului ce repudiază în fapt pretenţia sa la cunoaştere, creând însă în ea şi un spaţiu pentru o lectură care ulterior va „revizui“ discursul narativ: nu în sensul „corectării erorii“ sale fundamentale ce permite interceptarea şi interpretarea continuă, ci în sensul „rescrierii lui“, al repetării triadei discursive originale ce face textualitatea rezistentă la un unic înţeles.[96]

S-ar putea obiecta că Chambers reduce spectrul larg de schimburi cauzate de naraţiuni la o triadă autotematizată, libidinală. Dar propria sa analiză textuală permite o relaţie mai complexă cu un al patrulea factor, dimensiunea refractată cultural a naraţiunilor, depăşind graniţele rigide stabilite prin diferitele „economii“, inclusiv cea libidinală. Încă o dată, accentul lui Chambers pe „figurarea de sine textuală“ sau pe „alegorizarea lecturii“ în povestirile pe care el le analizează este îmbogăţit substanţial în momentul în care probleme mai largi ce se referă la funcţia de „relaţionare“ a naraţiunilor sunt aduse în discuţie: „recrutarea“ de către narator a dorinţei cititorului, implicarea textului în întrebări legate de „putere şi slăbiciune“, „exploatarea“ alterităţii ş.a.m.d. Cel mai bun exemplu în acest sens este eseul său despre „The Figure in the Carpet“ ce sondează condiţiile de bază în care discursurile narative (şi critice) sunt posibile şi necesare. În lectura lui Chambers, James trasează un fel de *Urszene* a criticii moderne: povestirea sa este focalizată strategic pe momentul în care critica se naşte din practica jurnalistică de recenzare, pretinzând un grad de autonomie auto-

Scanned with OKEN Scanner

constitutivă faţă de literatura creatoare. Aceasta este perioada în care multe ocupaţii din America au căutat recunoaşterea publică într-o „cultură a profesionalismului din ce în ce mai ridicat", emiţând pretenţii la cunoaşterea ezoterică, autonomia practicii şi succes de piaţă.[97] În mod ironic, constituirea criticii ca profesiune a corespuns istoric cu „comercializarea actului de lectură critică" (*Story and Situation*, p. 155). Acest lucru a obligat critica să abandoneze încă de la început abordarea sa „dezinteresată" şi să apeleze la un model mai puternic de legitimare: un concept *ezoteric* al literaturii „concepute ca deţinând o anumită calitate nedefinită care trebuie definită, un ceva implicit care ar trebui explicitat" (p. 155). Acest concept al literaturii a făcut indispensabilă intervenţia criticului ca intermediator şi explicator. „Modelul [secolului al XIX-lea] de comunicare literară... şi prin urmare propria contextualizare de sine a [unui] text ca literatură" s-a sprijinit pe un grup de experţi angajaţi într-o competiţie a talentului şi măiestriei (p. 155).

Astfel, după cum sugerează ironic povestirea lui James, instituţia modernă a interpretării se întemeiază pe o noţiune paradoxală a misterului literar, „inexistent şi totuşi existent, rostit şi totuşi nerostit, evaziv şi totuşi formulabil". Rolul acestei *figuri a misterului* a fost să ridice miza întreprinderii interpretative, plasând critica într-o „imposibilitate situaţională: necesitatea descoperirii şi rostirii unui «secret» ce nu există în formă discursivă – sau care este identic cu forma discursivă în care se face referire la el. Aceasta este necesitatea teoretică ce întemeiază critica interpretativă, dar care face din ea o imposibilitate practică" (p. 158–9). O „imposibilitate situaţională" care s-a dovedit, totuşi, foarte profitabilă: sporind nevoia de cititori experţi, acutizând lupta lor pentru stăpânire critică. Autori ca Vereker şi-au jucat propriul rol cu dexteritate: cultivând distanţarea şi obscuritatea, recurgând la o tactică discursivă ce incită şi frustrează cititorii, „avansând şi retrăgându-se alternativ, oferind «indicii» şi retractându-le" (p. 158).

Mai elitist şi mai egoist decât jocul autorului, jocul criticului exclude cu atenţie nu numai nonspecialistul (după cum se laudă Corvick, intreprinderea critică este „un amuzament prea preţios pentru a fi împărţit cu mulţimea"), ci, într-un final, autorul şi textul său. Chiar înainte de a muri, Vereker nu mai este

Scanned with OKEN Scanner

necesar ca arbitru în competiţia critică dintre diferiţii cititori profesionalişti, Autorul este conservat numai ca o figură mitică, idealizată a absenţei. Gwendolen Erme este promovată pe poziţia ocupată anterior de Vereker ca un substitut pentru scriitor-cititor, dar şi ca obiect de rivalitate sexuală între doi critici (p. 162). Ea refigurează în forţă problematicile textuale care îl vexează pe narator în lectura lui Vereker. Ea este un maestru al retractării (numele ei celtic sugerează „albul" paginii, patronimul său Hermes Trismegitul) şi are „foarte puţine cuvinte" pentru Corvick şi pentru narator. Gwendolen îi apare lui Chambers ca puternic ambiguă, scindată între „puterea pe care o exercită ca figură a textului" şi supunerea sa „ca şi «critic» şi ca femeie" în faţa puterii textului (masculin). În ultimul rol ea devine un „trofeu" pentru „învingătorul" critic.

Chambers crede că relaţia ei cu Corvick este consumată cu succes, înzestrând „actul critic iniţiat în articol[ul lui Corvick], [cu] *climax*-ul care îi lipsea". Această interpretare sugerează o anumită soluţionare în povestire şi un posibil „învingător" critic. Însă ea rămâne problematică: nu deţinem nici o dovadă concretă că „mariajul" celor doi cititori, unul intuitiv, „entuziast", celălalt raţional, excesiv de pedant, va facilita într-adevăr descoperirea „secret"-ului ascuns; nici nu este evident că acest mariaj presupune o performanţă critică genuină. După cum recunoaşte Chambers, acest mariaj „revelează insubstanţialitatea totală a «secret»-ului ca atare – ca obiect al dorinţei şi ca ferment al invidiei" (p. 164–5). „Ceea ce găseşte naratorul la Gwendolen... în încercarea de decriptare a secretului este ceea ce întâlnise mai devreme la Vereker: nu disponibilitatea secretului, ci rezistenţa textului" (p. 165). „Secretul" lui Vereker, consider eu, operează în acelaşi fel ca manuscrisele lui Jeffrey Aspern sau ca portretul miniatural din *The Aspern Papers:* este un semn al „stăpân"-ului, un fetiş falic impus femeii, ademenind-o în rolul de mireasă şi apărător al figurii secrete. Spre deosebire de Tina Bordereau, Gwendolen acceptă fetişul şi căsătoria care îl însoţeşte. Asemeni „editorului escroc" care încearcă să intre în posesia manuscriselor Aspern, naratorul din „The Figure in the Carpet" fetişizează adevărul „estetic" construindu-l treptat ca „obiect al dorinţei" pentru cititorii săi.

Scanned with OKEN Scanner

Dar ilustrează povestirea lui James o simplă schimbare a stăpânului? Este oare o formă de dominaţie, bazată pe presupoziţia figurilor auctoriale oculte, înlocuită cu o formă mai subtilă de dominaţie critică? Aş argumenta că *posibilitatea stăpânirii* (ca în cazul presupusei posesii a „secretelor" auctoriale ale lui Gwendolen şi Vereker) este pusă sub semnul întrebării de naraţiunea lui James. Stăpânirea oricărui text rămâne îndoielnică în această povestire care, chiar şi din punct de vedere stilistic, suspendă momentul alegerii. Strategia narativă a lui James se aseamănă celei a lui Vereker: el „produce un discurs care simultan invită şi refuză efortul de clarificare şi explicitare [a] naratorului" (*Story and Situation*, p. 156). Limbajul în care „figura" este alternativ evocată şi negată rămâne „pronunţat figurativ, metaforic". Acest tip de discurs „aluziv şi evaziv", imitat în povestire de naratorul jamesian, îl face pe cititor să se simtă neconfortabil, conştient de „ceva" ce nu i-a fost permis să înţeleagă. Conflictul ideatic al povestirii, după cum sugerează Chambers, nu este între două sau mai multe modele interpretative, ci între „un text abil retoric şi un cititor slab echipat pentru a-l «revela»" (p. 161).

Dintre cele trei jocuri de „stăpânire" identificate de Chambers, auctorial (cel al lui Vereker), critic (cel al lui Corvick) şi naratorial (manipularea de către narator a *libido*[-u-lui] nostru *interpretandi*), consider că ultimul este cel mai complex şi mai productiv. La o analiză superficială, acesta sugerează încă o tactică de stăpânire prin „figurile" textuale, dar generează simultan în noi o conştienţă critică a naturii conflictuale a figurării. „The Figure in the Carpet" aduce în prim-plan diferite aspecte ale acestui conflict: dintre descrierile declarate şi cele metaforice ale „figurii secrete", dintre conştiinţa de sine retorică a textului produs de narator şi întrebările naive pe care le ridică în calitate de critic, dintre literalitatea căutării de către el a unei figuri explicative şi subtilitatea performanţei sale ca povestitor. Tacticile înşelătoare ale naratorului din întâlnirea finală cu Deane reproduc manipularea „vicleană" a naratorului de către Vereker: „puterea este exercitată prin revelarea faptului că există un secret, combinată cu un eşec al revelării secretului – prin producerea fascinaţiei" (*Story and Situation*, p. 166). Şi atât timp cât „revelările" naratorului faţă de Deane, după cum sugerează

Scanned with OKEN Scanner

el abil, *au repetat* „într-un cuvânt ceea ce am scris acolo", performanţa lui ne priveşte pe noi, cititorii, foarte direct. Suntem invitaţi să jucăm rolul lui Deane, dar suntem în acelaşi timp preveniţi de frustrarea ce va însoţi încercarea noastră de a soluţiona conflictele figurale ale povestirii, de a obţine o satisfacere facilă a dorinţei noastre hermeneutice.

Angajându-ne direct în situaţia sa narativă, „The Figure in the Carpet" deschide un „spaţiu pentru interpretare, [pentru] corectarea unui discurs critic nesfârşit" în care însăşi întrebarea referitoare la dezirabilitatea stăpânirii narative şi interpretative poate fi repetată „la infinit"[98]. Împotriva voinţei noastre, fiecare dintre noi va repeta aceste acte de stăpânire, încercând să niveleze disjuncţiile, să completeze golurile. Chambers cedează el însuşi acestei tentaţii de a soluţiona cel puţin un paradox figural din povestire: el înscrie rolurile şi atitudinile contradictorii ale naratorului într-o secvenţă temporală, interpunând un proces de „maturizare" între perioada de început în care naratorul experimenta totul ca un „spectator hipnotizat" şi un stadiu ulterior în care, „cu penelul în mână", el „retrăieşte momentul"; adică, între *momentul experimentării* şi *momentul scrierii*. Naratorul însuşi sugerează (autoironic?) că experienţa sa cu Vereker l-a ajutat „să devină mai profund". În scena finală cu Deane, are loc o uşurare exorcizantă: transferându-şi obsesia asupra lui Deane, fără ca el însuşi să renunţe la ea, naratorul câştigă o anumită distanţă critică, „aptitudinea de a sta deoparte şi de a judeca, lucruri care fuseseră implicite tot timpul în rolul său de spectator al melodramei" (p. 173). „The Figure in the Carpet" e rezumată de Ross Chambers drept „o povestire a «atingerii înţelepciunii»": înţelepciunea auctorială care converteşte melodrama în comedie eliberatoare (p. 174), dar şi înţelepciunea cititorului promisă tuturor examinatorilor atenţi ai povestirii.

Chambers sugerează mai departe că această povestire ar putea de fapt viza un auditoriu alternativ compus din cei „din afara profesiunii literaturii sau cei în stare să se distanţeze de ea". Acest auditoriu ar putea fi mai bine pregătit să performeze o lectură ironică, distanţată sau să înţeleagă că rituala căutare a unei figuri secrete este un comportament interpretativ specific cititorilor profesionalişti în perioade de „comercializare a actu-

Scanned with OKEN Scanner

lui de lectură critică". Această ipoteză, după cum o înțeleg eu, are două dezavantaje majore: descrie un auditoriu „inocent" (deoarece este „în afara profesiunii literaturii") și, în același timp, „înțelegător". Ea încearcă de asemenea să atenueze o tensiune fundamentală caracteristică narațiunilor verbale, cea dintre narare și reflectare de sine sau dintre „pe de o parte, poziționarea [textului] în jocul literar iar, pe de altă parte, menținerea acelei grații ironice și, în special, autoironice care o salvează de la propriul egocentrism" (p. 152–3).

În final Chambers admite că distanța dintre „ceea ce i-am spus [lui Deane]" și „ceea ce am scris aici" este mult mai mare decât cea dintre *istorisire* și *scriere*. Această distanță este măsurată prin prăpastia dintre două modele de literatură, două perspective narative ireconciliabile: o perspectivă informațională limitată care generează și succesiv frustrează așteptările mimetice ale cititorului, și o perspectivă narațională indeterminată, deschisă care invită la o pluralitate de lecturi, făcând textul jamesian „disponibil pentru un univers nelimitat de cititori" (p. 177). Asemeni diferiților critici implicați în povestirea jamesiană, ne aflăm „sub controlul unui text monadic, «de istorisire»" cu perspective limitate și, în același timp, aliați „cu un text ce rămâne deschis și țintește dincolo de cititorul individual, la o lume în care «scriitura» este accesibilă unei întregi istorii a interpretării" (*Story and Situation*, p. 178). Astfel, experimentăm textul jamesian ca un conflict dintre două modele literare, două accente interpretative: unul pe produs, căutând să descopere înțelesurile ascunse, celălalt pe proces, încurajând cititorii să-și aducă propria lor contribuție la dinamica producerii înțelesului. O pedagogie literară localizată la articulația dintre teoriile poststructuraliste ale lecturii și o naratologie reistoricizată poate transforma această tensiune hermeneutică într-un avantaj, dezvoltând o accentuare dual a proceselor de construcție narativă așa cum le înțelegem și le rearticulăm în propriile noastre scrieri critice.

Așa cum am mai argumentat, o pedagogie critică întemeiată pe un concept de rescriere/refigurare îi autorizează pe lectori să experimenteze creativ procesul de construire narativă și critică, făcând interpretarea mai confrontațională și mai receptivă la propriile lor nevoi socioculturale. Acum este momentul

Scanned with OKEN Scanner

să analizăm aceste ipoteze *in actu*, într-o discuţie a strategiilor interpretative dezvăluite de două seminarii experimentale pe marginea cărţilor „The Figure in the Carpet" şi *The Turn of the Screw*. Lucrările studenţilor generate în aceste două seminarii au urmat o traiectorie interpretativă care, după cum voi arăta în capitolul VI, este deja prefigurată în opera lui James: trecând de la o hermeneutică de suprafaţă (o căutare a „figurilor secrete") la o hermeneutică critică ce sondează retorica figurării proprie textului şi, în final, la o „revizuire" conştientă de sine a textului jamesian. În termenii sugeraţi de „The Figure in the Carpet", cititorul este invitat să contribuie cu propria sa operă de rescriere, „colaborând" la procesele figurale produse de textul narativ. Există astfel o afinitate esenţială între practica jamesiană şi pedagogia critică bazată pe strategii de *rescriere* pe care o voi expune în capitolul VIII.

Scanned with OKEN Scanner

Note

1. Pierre Maranda, „The Dialectic of Metaphor: An Anthropological Essay on Hermeneutics", în *The Reader in the Text: Essays on Audience and Interpretation*, ed. Susan R. Suleiman şi Inge Crossman, Princeton University Press, Princeton, 1980, p. 183.
2. Rosenblatt, *The Reader, the Text, the Poem*, p. 5, 11.
3. Wayne Booth, „Rhetorical Critics Old and New: the Case of Gérard Genette", în *Reconstructing Literature*, ed. Lawrence Lerner, Basil Blackwell, Oxford, 1983, p. 136. Pentru un deconstrucţionist ca Paul de Man naratologia „este o sferă mai degrabă sterilă de acţiune constant ameninţată de monotonia tehnicilor sale precum şi de magnitudinea problemelor" – *Resistance to Theory*, p.106. Criticii formalişti au răspuns descriind deconstructivismul drept o formă de „vandalism textual" şi „hermeneutică negativă".
4. Derrida, *Positions*, trad. Alan Bass, p. 39–40. Vezi şi evaluarea de către Jonathan Culler a noţiunii derrideene de „dublă ştiinţă" în „Semiotics and Deconstruction", în *Poetics Today* I/1–2 (1979), p. 141; şi *The Pursuit of Signs: Semiotics, Literature, Deconstruction*, Cornell University Press, Ithaca, 1981, p. 42–3.
5. Derrida, *Positions*, p. 27.
6. Miller, „A Guest in the House: Reply to Shlomith Rimmon-Kenan's Reply", p. 189.
7. În *The Pursuit of Signs* (p. 52–3), Culler pune la îndoială relevanţa unui studiu empiric al lecturii (precum cel al lui Holland din *5 Readers Reading*) ce analizează un număr limitat de stereotipuri interpretative dezvăluite de lecturile studenţilor, fără a cerceta un

Scanned with OKEN Scanner

„spectru mai larg de posibilităţi şi operaţii interpretative" pe care o „reacţie bine gândită" le atrage după sine.

8. De Lauretis, *Alice Doesn't: Feminism, Semiotics, Cinema*, p. 124.
9. Shlomith Rimmon-Kenan, „How the Model Neglects the Medium: Linguistics, Language, and the Crisis of Narratology", în *The Journal of Narrative Technique*, 19/1 (iarna 1989), p. 157–66. Prezentată iniţial ca eseu la Conferinţa asupra Literaturii Narative din 1987 (University of Michigan, Ann Arbor).
10. Silverman, *The Subject of Semiotics*, p. 3, 8.
11. Emile Benveniste, *Problems in General Linguistics*, trad. Mary Elizabeth Meek, University of Miami Press, Coral Gables, 1971, p. 67–8. Pentru o evaluare a semioticii subiectului propuse de Benveniste, vezi Silverman, *The Subject of Semiotics*, p. 44–53.
12. Gérard Genette, *Nouveau Discours du récit*, Seuil, Paris, 1983, p. 106.
13. De exemplu, în naratologia lui Genette, procesul de istorisire implică unele cadre sau funcţii ce au o complexitate şi un impact ideologice crescânde asupra cititorului: „funcţia narativă", „funcţia directoare", „funcţia comunicării", „funcţia testimonială" (ce revelează atitudinea autorului faţă de povestire) şi „funcţia ideologică" (ce furnizează un comentariu autoritar). Vezi *Narrative Discourse: An Essay in Method*, trad. Jane E. Lewin, Cornell University Press, Ithaca, 1980, p. 255–7.
14. Shlomith Rimmon-Kenan, *Narrative Fiction: Contemporary Poetics, Methuen, London*, 1983, p. 118.
15. Umberto Eco, *A Theory of Semiotics*, p. 8; *Tratat de semiotică generală*, p. 20. Dar chiar şi această carte nu demite total subiectivitatea din analiza semiotică. O secţiune chestionează adecvarea acelor consideraţii legate de o economie a dorinţei: „În cazul în care aceşti «vectori» extratextuali nu sunt prezentaţi în text ca o activitate de «écriture», nu văd cum ar putea fi reuniţi într-un cadru semiotic" (p. 318). Câteva pasaje mai înainte, totuşi, Eco a recunoscut că „... teoria raportului emiţător-destinatar ar trebui să ia în considerare rolul subiectului comunicator nu numai ca ficţiune metodologică, ci şi – sau mai ales – ca *subiect concret*... într-un sistem de condiţionări istorice, biologice, psihice, aşa cum îl studiază de pildă psihanaliza şi celelalte discipline referitoare la om" (p. 314; *Tratat de semiotică generală*, p. 380).
16. Eco, *The Role of the Reader: Explorations in the Semiotics of Texts*, Indiana University Press, Bloomington, 1979/1984, p. 3.

Scanned with OKEN Scanner

17. „The Myth of the Superman" a fost scris în 1959; „Rhetoric and Ideology in Sue's *Les Mystères de Paris*" şi „Narrative Structures in Fleming" ambele în 1965, într-o perioadă în care Eco îşi mai elabora încă abordarea sa semiotică.
18. Lubomír Dolezel, „Eco and His Model Reader", în *Poetics Today*, 1/4 (1980), p. 186–7.
19. *Ibid.*, p. 187.
20. The Act of Reading, p. 34. Vezi şi această explicaţie din *The Implied Reader* (p. XII): „Termenul încorporează atât prestructurarea înţelesului potenţial de către text, cât şi actualizarea de către cititor a acestui potenţial prin procesul lecturii".
21. Culler, *Framing the Sign*, p. 203.
22. Menachem Brinken comentează: „Gradul de libertate al cititorului în teoria lui Iser poate fi chiar mai redus decât în teoria lui Ingarden. Cititorului lui Ingarden i se cere să rămână credincios structurilor de bază ale armoniei polifonice specifice unei opere individuale. Acestea sunt structuri ale valorilor (estetice şi artistice). O lectură care nu recuperează aceste valori nu face dreptate operei, dar nici nu violează în mod necesar identitatea operei. Pe de altă parte, cititorul lui Iser trebuie să identifice o intenţie comunicativă specifică în opera literară. O constituire a unui obiect estetic imaginar care nu se potriveşte «spaţiului alb» fundamental al operei ficţionale (înţelesul ei ascuns) distruge identitatea operei. Prin urmare, constituirea «înţelesului general» se face sub controlul total al textului". „Two Phenomenologies of Reading", în *Poetics Today*, 1/4 (1980), p. 210.
23. Thaïs E. Morgan, „Is There an Intertext in This Text?: Literary and Interdisciplinary Approaches to Intertextuality", în *American Journal of Semiotics*, 3/4 (1985), p. 8.
24. Michael Riffaterre, „Interpretation and Undecidability", în New Literary History, 12/2 (1981), p. 238.
25. De Man, *The Resistance to Theory*, p. 31.
26. Vezi binecunoscuta critică a lui Riffaterre faţă de excesele pozitiviste ale structuralismului jakobsonian în „Describing Poetic Structures: Two Approaches to Baudelaire's «Les Chats»", în *Yale French Studies*, 36/7 (1966).
27. Riffaterre, *Essais de stylistique structurale*, Flammarion, Paris, 1971, p. 327. Traducere de Paul de Man.
28. Pata oarbă teoretică a lui Riffaterre rezidă, după De Man, în eludarea jocului figural al limbajului, în „refuzul său de a recunoaşte înscrierea textuală a determinanţilor semantici într-un sistem non-

Scanned with OKEN Scanner

determinabil al figurării" (*The Resistance to Theory*, p. 41). Riffaterre ocoleşte consecinţele propriei sale lecturi pentru infrastructurile figurale: „La limită, repetând structura pentru care ele sunt versiuni abisale, toate hipogramele şi matricele spun acelaşi lucru: ele repetă semnificativ suspendarea înţelesului ce defineşte forma literară", negarea funcţiei referenţiale (*Resistance*, p. 39).

29. Riffaterre, „The Interpretant in Literary Semiotics", în *American Journal of Semiotics*, 3/4 (1985), p. 47, 53.
30. Morgan, „Is There an Intertext in This Text?", p. 27.
31. Robert Scholes, *Semiotics and Interpretation*, Yale University Press, New Haven, 1982, p. 12.
32. Leonard Orr, „Intertextuality and the Cultural Text in Recent Semiotics", în College English, 48/8 (1986), p. 33.
33. Morgan, „Is There an Intertext in This Text?", p. 18.
34. Mikhail Bakhtin, *Problems of Dostoevsky's Poetics*, trad. R. W. Rotsel, Ardis, Ann Arbor, 1973, p. 164. În eseurile ulterioare, Bahtin a identificat o formă mai radicală de dialogism („heteroglosia") în roman, angajând modalităţi discursive şi intenţii ideologice conflictuale: „Nici o rostire vie nu se opune obiectului ei în mod identic: între discurs şi obiect, între discurs şi individul care îl rosteşte se interpune mediul maleabil, adesea greu penetrabil, al altor discursuri, străine, despre acelaşi obiect, pe aceeaşi temă... [Orice obiect este] orientat, dinainte condiţionat, contestat, apreciat, învăluit în negura sau, dimpotrivă, în lumina cuvintelor străine care s-au spus în privinţa lui". Vezi „Discourse in the Novel", în *The Dialogic Imagination*, trad. Michael Holquist şi Caryl Emerson, University of Texas Press, Austin, 1971, p. 276. (Versiunea românească în M. Bahtin, „Discursul în roman", în *Probleme de literatură şi estetică*, trad. Nicolae Iliescu, Editura Univers, Bucureşti, 1982, p. 131 [n. tr.].)
35. J. Kristeva, *Desire in Language: A Semiotic Approach to Literature and Art*, Columbia University Press, New York, 1980, p. 64–6.
36. De Man, „Dialogue and Dialogism", în *The Resistance to Theory*, p. 109.
37. Vezi Michel Foucault, *L'Ordre du discours*, Gallimard, Paris, 1971, p. 55.
38. Jameson, *The Political Unconscious: Narrative as a Socially Symbolic Act*, p. 56, 98–9.
39. Vezi mai ales Iuri Lotman, *Analysis of the Poetic Text*, trad. D. Barton Johnson, Ardis, Ann Arbor, 1976. Alte contribuţii sem-

Scanned with OKEN Scanner

nificative, cum ar fi cele ale grupului sociosemiotic de la Viena (Wolfgang Pollak, Wolfgang Bandhauer, Friedrich Lachmayer, Gloria Withalm) accentuând „socialitatea" sistemelor de semne și a utilizatorilor de semne sau complementaritatea comunicării și reprezentării în toate ariile relevante, nu au fost încă asimilate în acest nou canon. Pentru o scurtă introducere a grupului sociosemiotic de la Viena, vezi Jeff Bernard, „Transcending Signs by Signs and Semiotics by Semiotics. Approaches from the Periphery", în *Degrès* 15/51 (1987), p. a1–a7.

40. Julia Kristeva, *La Révolution du langage poétique*, Seuil, Paris, 1974, p. 344, 340.
41. V. N. Voloşinov, *Marxism and the Philosophy of Language*, trad. Ladislav Matejka şi I. R. Titunik, Academic Press, New York, 1976, p. 60.
42. Barthes, „From Work to Text", în *Image-Music-Text*, trad. Stephen Heath, Hill and Wang, New York, 1977, p. 160.
43. Pentru o bună analiză a semioticii rescrierii a lui Barthes, vezi Kaja Silverman, *The Subject of Semiotics*, cap. 6 („Re-Writing the Classic Text").
44. M. A. K. Halliday, *Language as Social Semiotic: the Social Interpretation of Language and Meaning*, Arnold, Londra, 1978, p. 81.
45. John Deely, „A Context for Narrative Universals, or: Semiology as *Pars Semiotica*", în *American Journal of Semiotics*, 4/3–4 (1986), p. 57–58, 60.
46. Myrdene Anderson, ş.a., *A Semiotic Perspective on the Sciences: Steps Toward a New Paradigm*, Toronto Semiotic Circle Working Paper, 1984, p. 1.
47. Pentru o analiză sintetică, excelentă a acestei orientări sociosemiotice în raport cu conceptul de dialogism al lui Bahtin, vezi Terry Threadgold, „The Semiotics of VoloÐinov, Halliday, and Eco", în *American Journal of Semiotics*, 4/3–4 (1986), p. 114–15.
48. Fischer-Lichte, „The Quest for Meaning", p. 149.
49. Thomas A. Sebeok, „Ecumenicalism in Semiotics", în *A Perfusion of Signs*, ed. Sebeok, Indiana University Press, Bloomington, 1977, p. 182.
50. Anderson ş.a., *A Semiotic Perspective on the Sciences*, p. 1.
51. Wayne C. Booth, „Preserving the Exemplar", în *Critical Inquiry*, 3/3 (primăvara 1977), p. 415.
52. Hans Robert Jauss, „Der Leser als Instanz einer neuen Geschichte der Literatur", în *Poetica*, 7/3–4 (1975), p. 325–44.

Scanned with OKEN Scanner

53. Holub, *Reception Theory: A Critical Introduction*, p. 125.
54. Steig, *Stories of Reading*, p. 11.
55. W. J. T. Mitchell, „Pluralism as Dogmatism", în *Critical Inquiry*, 12/1 (1986), p. 496.
56. Mas'ud Zavarzadeh, „The Semiotic of the Foreseen: Modes of Narrative Intelligibility in (Contemporary) Fiction", în *Poetics Today*, 6/4 (1985), p. 607.
57. Paul de Man, „The Purloined Ribbon", în *Glyph I: Johns Hopkins Textual Studies*, Johns Hopkins, Baltimore, 1977, p. 39–40.
58. Christopher Norris, *Contest of Faculties: Philosophy and Theory After Deconstruction*, Methuen, Londra şi New York, 1985, p. 223. Dar uneori Norris însuşi traduce argumentele paradoxale ale lui Derrida în termeni absoluţi sau concepe deconstructivismul drept „corelatul «filozofic» cel mai apropiat al acelei tendinţe a experimentului metanarativ disconcertant din ficţiunea postmodernistă", un dezvăluitor al ficţionalităţii reprimate şi actelor de vorbire „deviante" din întregul discurs (p. 165 *et passim*).
59. De Man, prefaţă la Carol Jacobs, *The Dissimulating Harmony*, p. XI.
60. David Bleich, „Discerning Motives in Language Use", în *Composition & Literature*, ed. Winifred Bryan Horner, University of Chicago Press, Chicago, 1983, p. 81–95.
61. David Bleitch, „Gender Interests in Reading and Language", în *Gender and Reading: Essays on Readers, Texts, and Contexts*, ed. Elizabeth A. Flynn şi Patrocinio P. Schweickart, The Johns Hopkins University Press, Baltimore, 1986, p. 239. Într-o analiză bine organizată, care porneşte ca de obicei de la un eşantion de răspunsuri scrise, Bleitch avansează ipoteza discutabilă că aceste diferenţe în procesarea naraţiunilor rezultă din percepţiile diferite ale „limbii materne" pe care băieţii şi fetele le au în timpul procesului de învăţare a limbajului: percepând limbajul lor ca „limba mamei", băieţii sunt mai înclinaţi să surprindă „conţinut[ul] naraţiunii şi sursa naraţiunii ca altul".
62. Charles Sanders Peirce, „Some Consequences of Four Capacities", în *Collected Papers*, ed. Charles Hartshorne, Paul Weiss şi Arthur W. Burks, vol. 5, Harvard University Press, Cambridge, 1934, par. 283. Pentru o evaluare pertinentă a locului ocupat de teoria pierceiană a subiectului semiotic în tradiţia pragmatistă, vezi Walter Benn Michaels, „The Interpreter's Self: Peirce on the Cartesian Subject", în *Reader-Response Criticism*, ed. Jane P. Tompkins, p. 185–200.

Scanned with OKEN Scanner

63. Pentru o discuţie constructivă asupra rolului pe care habitudinile interpretative îl joacă în semiotica lui Peirce, vezi Samuel Weber, *Institution and Interpretation*, p. 10–17.
64. Vezi Silverman, *The Subject of Semiotics*, p. 18, 199.
65. Sheriff, *The Fate of Meaning: Charles Sanders Peirce, Structuralism, and Literature*, p. 49, 57.
66. Umberto Eco, „Horns, Hooves, Insteps: Some Hypotheses on Three Types of Abduction", în *The Sign of Three: Dupin, Holmes, Peirce*, ed. Umberto Eco şi Thomas A. Sebeok, Indiana University Press, Bloomington, 1983, p. 205.
67. Norman N. Holland, „The New Paradigm: Subjective or Transactive?", în *New Literary History*, 7/2 (iarna 1976), p. 337.
68. Vezi David Bleich, „Epistemological Assumptions in the Study of Response", în *Reader-Response Criticism*, ed. Jane P. Tompkins, p. 156–7. În mod similar, Jonathan Culler a argumentat (*On Deconstruction*, p. 64–7) că răspunsurile studenţilor nu sunt niciodată „spontane", ci controlate de situaţia comunicativă de seminar care constă în instrucţiunile profesorului, de cunoaşterea faptului că sunt implicaţi într-un proces formal al scriiturii care îşi are propriile convenţii ş.a.m.d.
69. Hayden White, *Metahistory: The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe*, Johnd Hopkins University Press, Baltimore, 1973, p. 6.
70. „Dramaturgul, romancierul, compozitorul şi echipa de producţie de film încearcă să facă acelaşi lucru ca şi cleveteala... Fiecare îşi invită auditoriul să recunoască, practic, că experienţa zugrăvită de el este posibilă şi interesantă şi că atitudinea faţă de ea, implicată în zugrăvirea lui, este adecvată" – Harding, „The Role of the Onlooker", în *Scrutiny*, 6 (decembrie 1937), p. 257. Într-o elaborare ulterioară, Harding a definit mai detaliat „modalitatea de răspuns a cititorului unui roman... ca o extensie a modalităţii de răspuns a unui spectator al evenimentelor actuale". Acest răspuns presupune „comprehensiunea imaginativă şi empatică a altor fiinţe vii" şi „evaluarea participanţilor şi a lucrurilor pe care ei le fac şi care li se întâmplă" – ambele fiind răspunsuri la o situaţie „percepută", asemănătoare realităţii, mai degrabă decât la un text lingvistic şi simbolic. Vezi „Psychological Processes in the Reading of Fiction", în *British Journal of Aesthetics*, 2 (aprilie 1962), p. 133–47.
71. Dominick LaCapra, *Rethinking Intellectual History*, Cornell University Press, Ithaca, 1985, p. 264–5.

Scanned with OKEN Scanner

72. Zavarzadeh, „The Semiotics of the Foreseen", p. 615–16.
73. Ruthrof, *The Reader's Construction off Narrative*, p. 81.
74. Culler, *Structuralist Poetics: Structuralism, Linguistics, and the Study of Literature*, Cornell University Press, Ithaca, 1975, p. 143–60. Procesul prin care un text este asimilat anumitor modele de coerenţă şi inteligibilitate este numit de Culler „naturalizare" şi explicat după cum urmează: „Denominatorul comun al [modelelor culturale şi literare care fac lizibil un text]... este noţiunea de corespondenţă: a naturaliza un text înseamnă a-l pune în relaţie cu un tip de discurs sau model care sunt deja, într-un anumit sens, naturale şi descifrabile. Unele dintre aceste modele nu au nimic specific literar în ele, ci sunt un simplu depozit de *vraisemblable*, în timp ce altele sunt convenţii speciale folosite în naturalizarea operelor literare" (p. 138).
75. Joseph Margolis, „The Logic and Structures of Fictional Discourse", în *Philosophy and Literature*, 7 (1983), p. 162–81.
76. Butler, *Interpretation, Deconstruction and Ideology*, p. 64.
77. Vicki Mistacco, „The Theory and Practice of Reading Nouveaux Romans", în *The Reader in the Text*, ed. Susan R. Suleiman şi Inge Crossman, p. 382.
78. Peter J. Rabinowitz, *Before Reading: Narrative Conventions and the Politics of Interpretation*, Cornell University Press, Ithaca, 1987, p. 43.
79. În cercetările recente asupra receptării operelor muzicale, Rabinowitz pare să fi relaxat întrucâtva accentul pus pe „lectura auctorială": el postulează încă existenţa unei grile auctoriale parţial recuperabile, orientând aşteptările cititorului, însă, în acest caz, „înţelesul" depinde mai mult de ecranele interpretative, atributive, activate în timpul ascultării. Pe de altă parte, un articol ca „End Sinister: Neat Closure as Disruptive Force" (în *Reading Narrative: Form, Ethics, Ideology*, ed. James Phelan, Ohio University Press, Columbus, 1988, p. 121) revine la o perspectivă auctorială, intenţionalistă mai accentuată pe temeiul că, în ciuda teoriilor actuale ale lecturii, „majoritatea oamenilor încă citesc pentru a înţelege «ce vrea să spună autorul» şi sofisticarea critică devine într-adevăr elitistă când întreaga noţiune a «lecturii» este considerată a semnifica, de exemplu, tipul îngust de «focalizare asupra limbajului ca atare» angajat de J. Hillis Miller".
80. Rowe, *The Theoretical Dimensions of Henry James*, p. 234.
81. Edward Said, *The World, the Text, and the Critics*, Harvard University Press, Cambridge, 1983, p. 5.

Scanned with OKEN Scanner

82. Vezi de asemenea Ray, *Literary Meaning*, p. 75–6.
83. De Man, *Allegories of Reading*, p. 76, 77.
84. Derrida, *Writing and Difference*, p. 292–3; *Scriitura şi diferenţa*, p. 391.
85. Seltzer, *Henry James and the Art of Power*, p. 23, 158–61. Observaţiile lui Seltzer se opresc pe scurt asupra articolului lui John Carlos Rowe „The Authority of the Sign in James's *The Sacred Fount*", în *Through the Custom-House: Nineteenth-Century American Fiction and Modern Theory*, Johns Hopkins University Press, Baltimore, 1982, p. 168–89.
86. Mailloux, *Interpretive Conventions: The Reader in the Study of American Fiction*, p. 64.
87. Edward Said, „Opponents, Audiences, Constituencies and Community", în *The Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern Culture*, ed. Hal Foster, Bay Press, Port Townsend, 1983, p. 158, 155.
88. Macherey, *A Theory of Literary Production*, p. 133. Pentru o evaluare a problemelor pe care le ridică asimilarea operei lui Foucault atât pentru critica angajată politic, cât şi pentru o hermeneutică înnoită a structurilor instituţionale, vezi Culler, *Framing the Sign*, p. 62–8.
89. „The Life of Infamous Men", în Michel Foucault: *Power, Truth, Strategy*, ed. Meaghan Morris şi Paul Patton, Feral Publications, Sydney, 1979.
90. Fredric Jameson, *The Political Unconsciuos*, p. 221–2. Rowe e de părere că inapetenţa lui Jameson pentru imaginea lui James inventată de critica formalistă şi propria sa revigorare a unei perspective lukácsiene, deşi mai rafinată, a modernismului îl împiedică să înţeleagă „pertinenţa teoriei jamesiene a ficţiunii şi practicii realismului pentru metoda analizei «ideologice» atât de strălucitor elaborată în *The Political Unconsciuos*" (p. 274 n. 16).
91. Iuri Lotman, „The Dynamic Model of a Semiotic System", în *Semiotica* 21/3–4 (1977), p. 193–210; Itamar Even-Zohar, „Polysystem Theory", în *Poetics Today*, I/1–2 (1979), p. 287–310. Pentru o privire de ansamblu asupra contribuţiilor aduse de semiotica culturală teoriilor textului, vezi Leonard Orr, „Intertextuality and the Cultural Text in Recent Semiotics", p. 32–44.
92. Lefevere, „Why Waste Our Time on Rewrites?", p. 225.
93. Putem încă observa o anumită tensiune între cele două concepte asociate ale lui Lefevere, *rescrierea* şi *refractarea*: primul accentuează schimbul cultural, ultimul asimilarea culturală

Scanned with OKEN Scanner

(„patronajul"). Deşi subordonată unor constrângeri economice şi ideologice mai rigide, refractarea permite totuşi un anumit grad de asimilare transformativă: „Atât timp cât operează în condiţiile unui patronaj puternic, fie economic sau ideologic, sau, cum a fost cazul cu majoritatea operelor literare produse în Europa până la sfârşitul secolului al XVIII-lea, o combinaţie a ambelor, scriitorul se va mulţumi probabil să refracte aceste elemente [de poetică] în acord cu o formulă verificată şi adevărată... Totuşi, refractarea formulei n-ar trebui privită ca deterministă. Mai degrabă, acesta este momentul în care ludicul intră în scenă: scriitorul transformă elementele disponibile în funcţie de parametrii stabiliţi pentru el" – „The Refraction of Texts", p. 234.

94. Ross Chambers, *Story and Situation: Narrative Seduction and the Power of Fiction*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1984, p. 8–9.
95. Ross Chambers, „Narrative and Other Triangles", în *The Journal of Narrative Technique*, 19/1 (iarna 1989), p. 37.
96. Chambers, „Narrative and Other Triangles", p. 35. Chambers face aici un joc de cuvinte în legătură cu următorul pasaj din *In the Cage* în care Căpitanul Everard insinuează că *interceptarea* scrisorilor (mesajelor) poate fi, în condiţiile imperfecţiunii comunicării umane, „în regulă": „«A căzut în mâini străine. Dar există ceva în ea», continuă el, «ce *ar putea* să fie în regulă. Adică, dacă este greşit, mai ştii? Este în regulă dacă este greşit», a explicat el surprinzător". *The Complete Tales of Henry James*, vol. 10, p. 223.
97. Vezi Burton Bledstein, *The Culture of Professionalism*, New York, 1976, p. 36. După cum observă Stuart Culver în „Representing the Author: Henry James, Intellectual Property and the Work of Writing" (în *Henry James: Fiction as History*, ed. Ian F. A. Bell, Vision Press, Londra; Barnes & Noble, Totowa, NJ, 1985, p. 114–36), James a manifestat interes în aplicarea modelului profesional (a inginerului constructor, de exemplu) la auctoritatea literară. În acelaşi timp, el a ironizat copios latura mercantilă şi oportunistă a profesionalismului. Figura autorului ce se desprinde din prefeţele lui James, argumentează Culver, nu este cea a unui Stăpân „autolegitimat", ci mai degrabă cea a unui „artist decepţionat, amuzat, frustrat sau înfrânt" (p. 96), „amator"-ul în confruntare cu materialul şi piaţa sa de desfacere.
98. Bishop, *When the Master Relents: The Neglected Short Fiction of Henry James*, p. 8, 9.

Scanned with OKEN Scanner

VI

CRITICA „PLACIDĂ“ *VS.* CRITICA „PENETRANTĂ“: O COMUNITATE INTERPRETATIVĂ ÎL REFIGUREAZĂ PE JAMES

S-ar putea să existe o asemenea stare a minţii generată de partea cititorului... ca dorinţa pozitivă de a se încrede în autor, dar aceasta este numai fructul ultim al unor acţiuni insidioase ale autorului, în serviciul unui final sublim...

Am reţinut până în clipa de faţă impresia acută care a stat probabil la baza povestirii „The Figure in the Carpet“ că, în spaţiul vorbitor de limbă engleză, încă nu s-a putut încheia sau măcar concepe un armistiţiu cu profunda noastră neîncredere comună faţă de orice aduce a apreciere atentă sau analitică...

James, The Art of the Novel *(p. 224, 227)*

Ca instituţie, autorul a murit: statutul său civil, persoana sa biografică... nu mai exercită asupra operei sale paternitatea impresionantă a cărei descriere istoria literară, pedagogia şi opinia publică aveau datoria de a o stabili şi reînnoi; dar în text, într-un fel, îmi doresc *autorul: am nevoie de figura lui (care nu este nici reprezentarea, nici proiecţia lui), tot aşa cum el are nevoie de a mea...*

Roland Barthes, The Pleasure of the Text *(p. 27)*

1. SEDUCŢIA NARATIVĂ ŞI „APRECIEREA ANALITICĂ": DIALECTICA AUTOR-CITITOR ÎN FICŢIUNEA LUI JAMES

În primăvara anului 1986 un grup de masteranzi cu diferite *background*-uri şi interese (în literatura americană, comunicare şi artă teatrală, studii de teologie, literatura femeilor, pedagogie engleză) s-au întâlnit în seminarul meu cu tema *Topics in Criticism* (*Subiecte în critică*) pentru a dezbate modelele de critică orientate asupra cititorului şi rolul lor în sala de curs. O parte substanţială din acest seminar, evaluând scenarii actuale (fenomenologice, semiotice, „afective", deconstructive) de construire a sensului, a fost dedicată unui atelier care a luat în discuţie povestirea „The Figure in the Carpet" a lui James şi aceste strategii de lectură *in actu*. Scopul urmărit în acest seminar nu a fost revelarea unui „secret esenţial" sau a unui desen figural în povestirea lui James, ci punerea în lumină a procesului complex prin care diferite figuri interpretative competitive sunt generate în activitatea de articulare critică şi de a testa, de asemenea, bogăţia de resurse a unei comunităţi de cititori ca a noastră în momentul în care se confruntă cu un text care simultan etalează şi interoghează o poetică şi o modalitate de interpretare tradiţionale întemeiate pe existenţa unei „figuri a textului" ascunse.

Una dintre sarcinile principale ale acestui seminar a fost de a crea un „context de observaţie" adecvat pentru manifestarea comportamentelor intepretative şi modalităţilor de lectură. Pentru a denuda negocierea complexă care are loc între cititori şi o povestire jamesiană ce încurajează, dar în acelaşi timp subminează o lectură hermeneutică, am încetinit procesul de lectură/scriere critică, segmentându-l în etape distincte (jurnal de lectură, analiza răspunsului, rapoarte la a doua lectură, eseuri critice, rescrieri). Pe parcursul *primei lecturi* am înregistrat (în scris sau pe casetă) răspunsurile noastre la diferite complicaţii narative, descoperirile şi frustrările noastre. Le-am cerut explicit studenţilor mei să observe care aspecte ale povestirii susţineau sau, dimpotrivă, blocau scenariul heremeneutic, ce construcţii

Scanned with OKEN Scanner

imagistice şi tematice erau încurajate de povestire, ce tehnici retorice (naratoriale) reconfirmau sau subminau codul misterului. În cursul *recitirii*, a trebuit să ne întoarcem la observaţiile noastre şi să stabilim ce detalii narative am scăpat din vedere sau am interpretat greşit în dorinţa noastră de a scoate la lumină o „figură secretă", ce contra-scenarii am identificat în text, cum s-ar fi modificat înţelegerea noastră generică şi retorică, permiţând căi alternative în naraţiunea lui James. În final, după ce am trecut în revistă numeroasele „goluri" şi indeterminări care persistau încă în lecturile noastre, profesor şi studenţi am trecut la elaborarea unor interpretări personale, conştiente de sine, ca răspuns la o arie specifică de dificultate textuală, căutând soluţii alternative la cele propuse de narator. Trecând de la o hermeneutică de suprafaţă axată pe intrigă la o heremeneutică critică şi exploratoare de sine focalizată pe procesele de re-creare narativă, membrii acestui seminar au experimentat un proces complex de negociere critică, convertind – cel puţin parţial – dorinţa de rezoluţie hermeneutică într-o producţie critică deschisă.

„The Figure in the Carpet" (1896) ni s-a părut un text ideal pentru un seminar interesat în denaturalizarea modelelor epistemologice şi articulatorii pe care s-au bazat în mod tradiţional povestirile şi interpretările lor. Această povestire conţine proporţia potrivită de complicaţii narative şi „secvenţionalitate predictibilă", dar şi suficientă tensiune între diferitele roluri ale cititorului înscrise în ea pentru a uşura sarcina „denudării" critice. Datorită conciziei sale, „The Figure in the Carpet" elucidează eficient procesul de „comprimare" figurală care l-au preocupat pe James în prefeţele sale, „reducţiile chimice infinit repetate" care conduc la „consistenţa în care imaginaţia ar putea tăia, ca în densitatea bogată a unui tort de nuntă" (*The Art of the Novel*, p. 240, 278). Pe de altă parte, aduce în prim-plan modul subtil în care această concentraţie tematică şi figurală confirmă, dar în acelaşi timp frustrează aşteptările cititorului pentru un înţeles totalizant. Lectura noastră este orientată de un stil comprimat şi eliptic care previne afluxul cognitiv sau emergenţa unei unice „grupări de intenţii". Wolfgang Iser, după cum am văzut, creditează această povestire cu denaturalizarea tradiţiei hermeneutice a ficţiunii întemeiate pe existenţa unui „înţeles ascuns", pe un cod al enigmelor: „Ceea ce ni se sugerează este că

o căutare a înţelesului, care la prima vedere ne apare atât de naturală şi atât de necondiţionată, este de fapt în mare măsură influenţată de normele istorice, chiar dacă această influenţă este inconştientă" (*The Act of Reading*, p. 3). „The Figure in the Carpet" anticipă după Iser „eşecul acestei forme de interpretare literară" care concepe textul ca un *puzzle* pe care să-l rezolvăm, un „mister" pe care să-l dezvăluim, o coajă pe care s-o golim de conţinutul ei ascuns.

Aş argumenta, totuşi, bazându-mă pe lectura noastră retorică atentă a povestirii „The Figure in the Carpet" şi pe propriile eseuri critice ale lui James (prefeţe, „rezumări" ale intrigii, reflecţii de jurnal), că poziţia lui faţă de întrebarea referitoare la hermeneutica figurală era mai contradictorie. Asemeni surogatului său Vereker, James pare să oscileze între un interes pentru „figuri" atotexplicative ca semne de identitate auctorială şi o dinamică deschisă a figurării, sau între o dorinţă logocentrică „de a numi, a da expresie, a formula" (*FIC*, p. 289) şi o tactică a omisiunii şi retractării. Prefeţele lui James la ediţia New York a operei sale îl amăgesc pe cititor cu un „secret al motivului", „o comoară a comorilor", „misterul sacru al structurii", adevărata „încununare a performanţei sale", dar îi oferă mai mult metafore ludice sau naraţiuni complexe ale originii care necesită noi eforturi interpretative din partea noastră. Tentaţia de a-l urma pe James în căutarea „germenilor" motivaţionali rămâne una puternică, chiar dacă autorul singur se află „într-un comerţ intim cu motivul său şi îşi poate mărturisi – ceea ce mai mult ca orice altceva îl instigă şi susţine – că numai el deţine *secretul* cazului particular, numai el poate măsura adevărul direcţiei ce trebuie urmărită de informaţiile sale elaborate" (*The Art of the Novel*, p. 122–3). Interesul nostru hermeneutic este menţinut prin „dexteritatea construită" şi „recele calcul artistic": făcând ca poveştirile sale să ţintească spre „unicitatea absolută, claritate şi totalitate", dar lăsând intenţionat tema lor centrală în alb, James îşi invită cititorii „să înceapă să citească în ele figuri [proprii] mai mult sau mai puţin fantastice" (*The Art of the Novel*, p. 172, 177).

Majoritatea lecturilor poststructuraliste şi sociosemiotice ale povestirii „The Figure in the Carpet" trecute în revistă în capitolele precedente au adus în prim-plan natura problematică

Scanned with OKEN Scanner

a figurării lui James, implicând o ruptură fundamentală între figură şi înţeles, semnificant şi semnificat ce poate fi depăşită numai într-o activitate de relectură (refigurare), prin intervenţia activă a unei dorinţe interpretative. După cum atelierul nostru avea să reconfirme, „The Figure in the Carpet" încurajează o activitate de umplere a golurilor şi refigurare. În prefaţa sa la colecţia *The Leson of the Master* (*The Art of the Novel*, p. 228), James a recunoscut că „impulsul viu, care a stat la baza ei [a povestirii «The Figure in the Carpet» a fost] să repună aprecierea analitică, printr-o stratagemă ironică sau fantastică, atât cât era posibil, în drepturile şi demnitatea sa virtual confiscate". Să ne amintim că perioada în care James îşi scria povestirea nu era deschisă „aprecierii analitice": fiind martor la tristul său insucces cu piesa *Guy Domville* din 1895, James şi-a reconfirmat credinţa că ceea ce îi lipsea cel mai mult „epocii propriului triumf comercial" era un public bine informat şi plin de discernământ. În aceeaşi prefaţă la *Lesson of the Master*, James propunea cu umor o opoziţie între un tip de critică a cărei „curiozitate nu depăşeşte niciodată o stare placidă" şi o critică a cărei „placiditate începe vag să pulseze şi să respire şi să devină conştientă de o tensiune comparativă" (*The Art of the Novel*, p. 228). Nuanţele sexuale ale acestui pasaj creează o tensiune ironică între cei doi termeni ai opoziţiei lui James, critica incitată *vs.* critica pasivă: un auditoriu pulsant este desigur preferabil unuia într-o stare de „placiditate", însă pasajul sugerează de asemenea că primul este controlat de către autor prin „acţiuni duplicitare" seductive. „Aprecierea analitică" pare să impună pentru James atât o inteligenţă plină de discernământ, cât şi o „dorinţă pozitivă de a se încrede [în autor]" (*The Art of the Novel*, p. 224), cu alte cuvinte supunerea faţă de o economie a dorinţei hermeneutice. Insinuările sexuale, după cum a sugerat Shoshana Felman în originalul său eseu referitor la *The Turn of the Screw*, fac mai evident acest conflict de interese din actul interpretativ, redefinind pentru noi înţelesul ca figurativ, mai degrabă decât literal[1], în sensul că este mediat de figurile incontrolabile ale dorinţei. Dorinţa, după cum o descrie pertinent Linda Kauffman, „este infinit interpretabilă şi totuşi, în cele din urmă, evazivă, aşadar neîncetat reiterată"[2]. Angajând energii ascunse ale limbajului, strategii contradictorii ale dorinţei, figu-

rile narative jamesiene generează o mişcare „interminabilă" în interpretare, împiedicând analiza de la a atinge vreodată rezoluţia cognitivă, „adevărul *nonmitic* [sau nonnarativ]"[3].

Naraţiuni ca „The Lesson of the Master", „The Figure in the Carpet", *The Aspern Papers, The Sacred Fount, The Turn of the Screw* semnalizează această dialectică interminabilă a interpretării, precum şi dorinţa noastră problematică de rezoluţie cognitivă. La fel ca în cazul ficţiunii antipoliţiste moderne, succesul lor în expunerea inadecvărilor interpretării, fie în forma speculaţiei eronate, fie ca „o teorie smintită a cripticului" (*FIC*, p. 294), depinde de dispoziţia noastră de a ne angaja în jocul decodării şi de a încerca „să soluţionăm problema înţelesului [lor] în termenii celor două coduri secvenţiale, cel hermeneutic şi cel proeretic"[4]. Asemeni naraţiunilor tradiţionale ale enigmei, aceste povestiri jamesiene manipulează dorinţa noastră de rezoluţie, de indicii şi figuri revelatorii: ele au grijă să „ne furnizeze suficiente date indiscutabile pentru a fi tentaţi să facem... speculaţii şi totuşi să plaseze astfel de date în contexte suficient de subiective pentru a le pune sub semnul întrebării aproape pe toate"[5]. „The Figure in the Carpet", de exemplu, ne incită de la început interesul pentru o „figură mistică" din opera lui Vereker, care este imediat legitimată ca „lucrul pe care criticul trebuie în mod natural să-l caute". Această sarcină hermeneutică este apoi repetată în cinci etape consecutive ce materializează două „sisteme de indicii pentru completarea golurilor" care se exclud: unul care reconfirmă, celălalt care naşte suspiciunea referitor la sarcina hermeneutică.[6] Astfel, în timp ce ne creează dorinţa interpretativă, „The Figure in the Carpet" previne sistematic procesul de dezvăluire şi participarea noastră încununată de succes la el. Tehnica sa principală este retardarea[7], dar o retardare (amânare) transformată dintr-o simplă tehnică de creare a suspansului într-un principiu mai general de construcţie retorică. Textul lui Vereker este amânat (suspendat) în actul de interpretare (nici un pasaj nu este citat din el); perspective interpretative conflictuale sunt testate şi revelate ca fiind în mod egal deficitare; sarcina hermeneutică este delegitimizată, atât la nivelul intrigii, unde prezenţa sa conduce la accidente implauzibile şi explicaţii false, cât şi în contextul mai larg al schimbului literar evocat de povestirea în care „comoara îngropată nu era

Scanned with OKEN Scanner

decât o glumă proastă, iar intenţia generală o *poză* absurdă" (*FIC*, p. 290).

Şi totuşi, „The Figure in the Carpet" nu poate fi considerată pur şi simplu ca superficial anecdotică sau autoparodică. O lectură literală pierde mult din tensiunea povestirii reducând-o la o vânătoare de himere: „S-ar putea ca James să fi intenţionat mai mult – prefaţa lui sugerează acest lucru –, dar aşa cum este ea scrisă, povestirea pare să semnifice doar că există un desen din covor atâta vreme cât ţi-l poţi imagina singur; el nu există pentru a fi descoperit. Este ca la Kafka, *manqué*, exasperarea misterului în absenţa misterului sau o conştiinţă vinovată în lipsa oricărei evidenţe a vinii"[8]. Deşi literal absentă, „figura" stă în mare măsură „în centrul" oricărui act lingvistic şi interpretativ al povestirii. James lasă „figura" să plutească între contexte diferite şi, alternativ, o pune în relaţie cu *un proiect secret, opera întreagă, gramatica* sa („pune punctul pe fiecare i, hotărăşte locul fiecărei virgule"), *retorica* sa (ca în seria de metafore care „o" traduc prin relaţii sinecdotice: „pasărea în colivie, momeala în cârligul undiţei, bucăţica de brânză în cursa de şoareci") sau *plăcerea lecturii/scriiturii* („plăcerea de a o juca"). Întregul text este guvernat, după cum a arătat convingător Shlomith Rimmon (*The Concept of Ambiguity*, p. 110–13), de ambiguitatea gramaticală şi tematică a acestei „figuri" care generează suprapuneri continue şi serii de indicii „dublu direcţionate":

> Dacă marea mea întreprindere e un secret, este aşa în ciuda ei însăşi – numai nemaipomenitele circumstanţe sunt de vină. Eu, nu numai că n-am luat nici cea mai mică precauţie ca să păstrez taina, dar nici nu mi-am închipuit vreodată că se va întâmpla aşa. Dacă mi-ar fi trecut prin minte una ca asta de la început, nu m-ar fi îndemnat inima să merg mai departe. Mi-am dat seama doar încetul cu încetul, şi între timp îmi scrisesem opera.
>
> – Iar acum vă e chiar dragă? am riscat.
>
> – Opera mea?
>
> – Secretul dumneavoastră. E unul şi acelaşi lucru.
>
> – Faptul că ai ghicit *asta*, răspunse Vereker, îmi dovedeşte că am avut dreptate când am vorbit de agerimea dumitale! (*FIC*, p. 287–8)

Scanned with OKEN Scanner

Referința ambivalentă a aproape fiecărei enunțări din acest pasaj, inclusiv remarca finală a lui Vereker ce poate fi citită fie ca admirație („Your guessing"), fie ca avertisment („You're guessing"), sugerează mai multe lecturi conflictuale: (a) figura secretă se află în relație sinecdotică cu opera, clarificându-i structura mai amplă; (b) „secretul" este coextensiv cu opera, adică este textul-ca-întreg mai degrabă decât un aspect particular al acestuia; (c) relația dintre figură și opera mai vastă este pur arbitrară, o presupunere a criticului. Aceste posibilități cartografiază întregul orizont al hermeneuticii, de la credința într-o figură centrală, atotexplicativă până la suspiciunea că această figură este creația dorinței de rezoluție a cititorului.

Se poate spune că „secretul" povestirii rezidă nu într-un indiciu sau proiect mimetic, ci într-o relație text-cititor; nu într-un „vid" informațional, ci într-un *trop-plein* hermeneutic, o supra determinare ironică a unei economii logocentrice, libidinale a ficțiunii.[9] Mai ales finalul (contra)catartic, ambiguu al povestirii aduce în prim-plan procesul de manipulare narativă și stăpânire figurală. În calitate de „victime ale dorului neîmplinit, nu poți să interpui nici măcar un ac" între cititorii înclinați spre literalitate, ca Drayton Deane, și supracititorii suspicioși ca naratorul (*FIC*, p. 313). În final, așteptările lor hermeneutice sunt în egală măsură frustrate sau poate recompensate într-un moment de interacțiune tulburătoare. Cititorul indiferent (Deane) este trezit la viață, convins să se implice într-un „comerț intim" cu figurile ce devin adevărate „organe ale vieții" pline de tentație.

„The Figure in the Carpet" accentuează astfel mecanismul plăcerii ce conduce actul lecturii. Asemeni altor povestiri jamesiene, „The Figure in the Carpet" se bazează pe dorința hermeneutică a cititorului pentru un act final de revelare/recunoaștere, dar, în același timp, frustrează deschis așteptările sale de rezoluție satisfăcătoare, blocând progresul căutării hermeneutice, difuzând centrii de plăcere ai povestirii (prin referința obișnuită la intimitatea amânată, iubirea neconsumată, sexualitatea sublimată). La suprafață, povestirea ne angajează într-un scenariu al seducției și frustrării: „stimulează dorința, dar sfârșește prin a refuza să o împlinească. Deznodământul implică de obicei un act de autonegare... În loc să riște a urmări dorința până în momentul împlinirii și, prin urmare, până la dezamă-

Scanned with OKEN Scanner

girea potențială, James preferă în deznodământurile sale să-și lase cititorii cu un sentiment de respect pentru ceea ce este echivalentul etic al martiriului. Bogăția imaginației constă în curaj și în pierdere"[10]. Dar la un nivel secund, mai experimental al narării, James tulbură ordinea stabilită a ficțiunii realiste, replasând plăcerea în jocul conștient al semnificării și al aluziilor sale cultural-erotice bogate, mai degrabă decât în simplele complicații narative. În loc să depindă de plăcerea pasivă a dizlocărilor narative neprevăzute, reflectorii de mai târziu ai lui James caută o formă mai recompensatoare de autogratificare prin performarea propriilor lor acte de istorisire și restructurare a realității. Cititorul este este invitat, de asemenea, să-și transforme dorința sa de rezoluții superficiale (descărcări) într-o participare activă la discursul figural nelimitat al lui James. Un cititor perseverent va „construi [astfel] toate interpretările posibile angajate de evidența textului și astfel [va] descrie un fragment al pluralității sale". Sarcina lui/ei ar fi de a retrasa bogăția figurală a textului în lecturi critice ce admit „verificarea prin diferite standarde", verificare „ca interpretare în lumina unei suspiciuni acceptate"[11].

Desfășurându-și „figurile [sale] secrete" și menținând „o anumită promisiune simbolică" în centru narațiunilor sale, James îl ademenește pe cititor să-și împlinească sarcina sa interpretativă:

> Pe parcursul interpretării acestui simbolism, cititorul repetă ceea ce James a fost tentat să facă...: (să) aleagă între un realism naiv și un formalism ermetic pentru a soluționa și a transcende anxietatea produsă de o asemenea contradicție. James descoperă o altă modalitate care este ea însăși metoda narațiunii, prin care subiectivitatea autorului se protejează pe sine metamorfozându-se în Altul: observatorul existențial, scriitorul profesionist, personajul central, personajul periferic, simbolul și cititorul.[12]

De aceea nu trebuie să ne mire faptul că o mare parte din critica jamesiană (inclusiv a noastră) a alunecat în tradiția interpretativă interogată de James în „The Figure in the Carpet". Cititorul este prins în vârtejul hermeneutic stârnit de povestire, „*participând* inconștient la el. Prin chiar lectura sa, textul, am

putea spune, se autoperformează. Ca efect de lectură, această «autoperformare» nepremeditată este într-adevăr stranie: în orice parte s-ar întoarce cititorul, el nu poate decât să se lase direcționat de către text, nu poate decât să-l *performeze repetându-l*"[13]. Fiecare abordare a cititorului implicată în „The Figure in the Carpet" (literalitatea naivă a lui Lady Jane, formalismul ermetic al lui Corvick, lectura de suprafață, tolerantă a lui Deane, dezvăluirea critică, „pulsantă" a naratorului, lectura de sine ludic enigmatică a lui Vreker, reînscenarea de către Gwendolen a figurii secrete într-o operă proprie) au fost reconfirmate la un moment sau altul de critica jamesiană. Chiar și perspectiva structuralistă introdusă, printre alții de Tzvetan Todorov sau Shlomith Rimmon, nu a depășit total sarcina hermeneutică: ea este încă în căutarea unui plan „primordial de care depinde totul", deși acest plan este acum conceput ca un „vid central", o „absență" figurată pe care critica trebuie să o completeze cu articulările sale:

> Secretul lui Henry James (și fără îndoială al lui Vereker) rezidă tocmai în existența unui secret, a unei cauze absente și absolute, precum și în efortul de a înțelege acest secret, de a face absentul prezent. Secretul lui Vereker ne-a fost de aceea narat, și aceasta este singura modalitate posibilă. Dacă ar fi fost numit, nu ar mai fi existat, pentru că existența sa este ceea ce constituie secretul.[14]

Schimbând accentul de la o hermeneutică a produsului la o hermeneutică a procesului, de la o căutare a figurilor la o căutare figurativă a surselor semnificării, critica structuralistă este încă angajată într-o „căutare a adevărului, nu a revelării sale, o vânătoare a comorii, mai degrabă decât comoara însăși, deoarece comoara nu poate fi decât absentă"[15].

O ilustrare excelentă a modului în care critica „face prezentă" această „absență figurată" în acte de interpretare complementare și, totuși, competitive poate fi găsită în studiul lui Shlomith Rimmon referitor la ambiguitatea jamesiană. „The Figure in the Carpet", afirmă ea, oferă sisteme de indicii ce se exclud reciproc: o serie de indicii secvențiale, de completare a golurilor, ce activează codul hermeneutic și un grup de indicii care ignoră sau distorsionează secvența lineară, impunând o lec-

Scanned with OKEN Scanner

tură supralineară (*The Concept of Ambiguity*, p. 101). Orice abordare am adopta, nu putem soluționa „vidul central" al textului într-o lectură lineară: „Ambiguitatea narativă frustrează două așteptări habituale ale cititorului relativ pasiv: credința că enigma centrală va fi în final soluționată este contracarată de vidul indisolubil, în timp ce speranța de a fi capabil, cel puțin în final, să construiască o *fabulă* univocă și coerentă este anulată de coexistența indiciilor conflictuale care generează *fabule* ce se exclud reciproc" (*The Concept of Ambiguity*, p. 230). Ambiguitatea figurală a lui James îl forțează pe cititor să treacă de la o „abordare mimetică (iconică) [ce] consideră fenomenul literar drept o strategie folosită pentru a reflecta, exprima, reprezenta un fenomen paralel... din exterior" la o „abordare nonmimetică [ce] se axează pe rolul fenomenului dat în relație cu procesul lecturii și pe modalitatea în care atrage atenția cititorului asupra lui însuși, devenind o mediere autoreflexivă prin intermediul artei" (*The Concept of Ambiguity*, p. 227). Această lectură supralineară ne permite o nouă percepție asupra realității, în timp ce ne îndreaptă atenția asupra materialului literar însuși. Cititorul experimentează nararea drept un „proces [animat] al devenirii", „simultan desfășurând o povestire și elaborând propria sa poetică" (*The Concept of Ambiguity*, p. 232).

Propriul nostru travaliu desfășurat pe durata unui semestru axat pe „The Figure in the Carpet" a sugerat că această povestire activează simultan, prin sistemul său de indicii lingvistice „dublu orientat", atât o lectură lineară naivă, cât și o „metalectură" sceptică. Oricât de frustrați de rezultatul ultim al lecturii lor hermeneutice, majoritatea lectorilor mei ar fi putut confirma aserțiunea lui Shlomith Rimmon că „The Figure in the Carpet" nu este caracterizată de tipul de ilizibilitate radicală descris de J. Hillis Miller în propriul său eseu asupra povestirii. Un text ambiguu precum cel al lui James, bazându-se pe „coexistența unor *fabule* ce se exclud reciproc într-un unic *sjuzhet* sau – la un nivel mai concret – pe coexistența a două (sau mai multe) sisteme de indicii de completare a golurilor ce se exclud reciproc", permite totuși o varietate de concretizări critice care tind spre o oarecare rezoluție hermeneutică. Cititorul este orientat de codurile contradictorii din ele înspre o „cofinalizare" a ipotezelor ce se exclud reciproc (*The Concept of Ambiguity*, p. 75). Dar,

după cum sugerează Rimmon, fără a explora această posibilitate în continuare, cititorul se poate de asemenea sustrage acestui control rigid al textelor ambigui activând alte sisteme de lectură (cum ar fi o „metalectură" orientată asupra limbajului) şi „deblocând închiderea «orizontală» a codului hermeneutic printr-o pluralitate «verticală» a interjocului dintre diferitele coduri" (p. 57). În cele ce urmează voi prezenta avantajele unei hermeneutici pluraliste, re-creatoare, mai întâi în cadrul unui sistem al posibilităţilor interpretative şi al rolurilor cititorului schiţate de către James, apoi în relaţie directă cu opera performată de lectorii mei. Majoritatea dificultăţilor naratologice analizate în următoarele două secţiuni au fost reflectate, cel puţin indirect, în dinamica lecturii experimentată în seminarul nostru pe marginea povestirii „The Figure in the Carpet".

2. LECTURA PENTRU FIGURI SECRETE: PRIMUL NIVEL HERMENEUTIC

După cum a sugerat explorarea noastră critică a povestirii „The Figure in the Carpet", acest text instigă o abordare de tip *puzzle* creând în cititori impresia unei „omisiuni remarcabile" în procesul lecturii. Misterul epistemologic şi textual este revigorat atât stilistic (prin elipsă, ambiguitate lingvistică, o imagistică elaborată a „lipsei"), cât şi narativ prin accentul caracteristic pus pe percepţia limitată. Alfred Habegger îi atribuie astfel ficţiunii jamesiene o ubicuă *intrigă a secretului*, bazată pe noţiunea de observaţie anxioasă şi „faţade înşelătoare": „Cea mai interesantă proză a lui Henry James se apleacă asupra oamenilor singuratici care încearcă să descopere ceva ce rămâne ascuns... Ceea ce îngrădeşte peisajul ficţional al lui James este un zid a cărui simplitate ornamentală indică existenţa unui secret fascinant dincolo de el"[16]. Golit de conţinutul său metafizic, acest scenariu productiv de melodramă devine sub pana lui James un instrument eficient de adâncire a prăpastiei dintre o lume exterioară şi un observator rafinat, dar de obicei lipsit de putere. Intuiţia „unui

Scanned with OKEN Scanner

secret esenţial", a unui centru opac sau absent „pune în mişcare întregul mecanism actual al narării [şi al interpretării – *n.n.*]"[17]. Absenţa/opacitatea produce nu numai povestirea jamesiană, dar şi propriul nostru text critic.

Într-un mod similar, atracţia lui James faţă de o perspectivă narativă limitată adesea „produce enigmă sau cel puţin nesiguranţă pe plan narativ şi în acelaşi timp [orientează] atenţia cititorului... asupra acelei enigme, obiectul incognoscibil al conştiinţei"[18]. Apelul la o „conştiinţă fină" promite autocunoaştere, dacă nu chiar cunoaştere şi control asupra lumii; dar, cu excepţia romanelor târzii, această tehnică narativă frustrează ambele aşteptări, creând o dublă „lipsă" în cititor. În loc să acţioneze în calitate de vehicol pentru revelaţii cognitive şi autodescoperiri, „conştiinţa centrală" a lui James se retrage adesea „din faţa sentimentelor personale, uneori în tăcere, alteori în acte de substituţie. Centrii jamesieni fie devin agenţi (de exemplu, ambasadori) pentru alte personaje şi îşi asumă povara emoţiilor ce nu le aparţin sau îşi servesc propriile interese, fie fac din celelalte personaje propriii lor agenţi şi le distribuie propriile lor sentimente... Rezultatul, în ambele cazuri, este un tip de absenţă atât din sine, cât şi din lume"[19]. Conştiinţa reflectantă devine opacă şi enigmatică prin proiecţii de sine contradictorii:

> ... la majoritatea romancierilor francezi din secolul al XIX-lea, conştiinţa centrală este... punctul de plecare pentru revelarea... profunzimii interne a conştiinţei fiinţării. Cu totul altfel stau lucrurile la Henry James. În cazul în care conştiinţa se difuzează, o face aproape exclusiv în afara ei înseşi, în zone aparţinând vieţii exterioare. Conştiinţa jamesiană... se abate de la interioritate. Ea nu este niciodată, ca să spunem aşa, centrul ei înseşi.[20]

Această formă dublă de *absenţă*, figurată şi figurală, localizată în „centrul" realităţii, dar şi înăuntrul conştiinţei înseşi, acţionează ca o cauză primă a interpretării, generând „dorinţa naturală de a cunoaşte" a cititorului (*The Novels and Tales of Henry James*, vol. 2, p. 248). Prin astfel de „proceduri insinuante" ca intriga secretului, „centri ai conştiinţei" difuzi, proliferarea golurilor semantice şi ambiguitatea narativă, James îşi

Scanned with OKEN Scanner

confirmă ironic controlul asupra cititorului, proiectând asupra lui sarcina sa interpretativă frustrată.

Duplicitatea acestui mecanism naratorial devine mai clară în momentul în care examinăm o altă utilizare a „secretului" în ficţiunea jamesiană, legată de noţiunea de realitate bifocală, vizibilă şi ascunsă, prezentă şi absentă, familiară şi misterioasă. Acest sens al unei realităţii paradoxale, scindate este revigorat printr-o complexă dialectică a *defamiliarizării/refamiliarizării*. Pe de o parte, naraţiunile jamesiene fac adesea apel la tehnici ce subminează „scopul de familiarizare perceptuală" în ficţiunea realist-conjuncturală. Din acest punct de vedere, ele anticipă epistemologia mai complexă a antirealismului („antidetectării") modern(e) a cărui sarcină principală, în opinia lui Dennis Porter, este defamiliarizarea: „Diferenţa, în termenii cei mai simpli, este cea dintre o artă care reprezintă percepţia realităţii ca extraordinară şi chiar monstruoasă, şi una care descoperă la nesfârşit o banalitate obliterată guvernată de legi familiare"[21]. „Misterul" specific jamesian interoghează nu numai presupunerea că o ordine raţională, metafizică poate fi recuperată, dar şi „existenţa unei *agenturi* inteligibile, predictibile, în existenţa colectivă umană"[22]. Hermeneuţii jamesieni nu sunt detectivi practici, cu experienţă, ci adesea observatori pasivi, greşit îndrumaţi, ce se confruntă cu enigmele culturale multistratificate. Explorările lor conduc la îndoiala morală şi epistemologică, mai degrabă decât la o reafirmare a coerenţei metafizice.

Simultan cu interogarea stabilităţii ordinii metafizice, aceste povestiri menţin un interes hermeneutic, oricât de problematic, într-un „*Altul* sau *alţii*, o altă dimensiune posibilă, accesibilă doar prin străbaterea unei uşi false sau a unei reflectări în oglindă, dar o altă dimensiune care nu se arată pe sine dincolo de aluziile prezenţei sale"[23]. Ficţiunea lui James exploatează tensiunea dintre o conştienţă acutizată, populată cu „fantome", „demoni", figuri ale dorinţei ce transgresează graniţele unei ontologii şi metafizici tradiţionale şi o perspectivă ironică, centrată asupra limbajului ce produce numai *figuri ale absenţei*. Această „dublă conştiinţă", pentru a folosi expresia lui Purdy, deschide în ficţiunea jamesiană trasee hermeneutice alternative: unul revelează „secretele" misterioase, interzise din spatele aparenţelor familiare („Totul era dublat de ceva dincolo de el: viaţa era ase-

Scanned with OKEN Scanner

meni unui coridor lung, cu şiruri de uşi închise" – *What Masie Knew*, p. 45); celălalt încearcă să naturalizeze nefamiliarul (dorinţele sexuale incipiente, impulsurile agresive, fanteziile interzise) în naraţiuni atent motivate. Prin această dialectică a denudării şi naturalizării, James transmite un sentiment aproape freudian al ambiguităţii subiacent noţiunii noastre de familiaritate (domesticitate): „Ceea ce este «familiar» este «al familiei» şi, de aceea, în mare măsură nu este analizat ci reprimat, astfel încât devine nefamiliar conştiinţei. La prima vedere, gospodăria şi familia par *heimisch* (de casă, domestice, cu adevărat familiare), însă mare parte din ceea ce se întâmplă în propria noastră gospodărie sau în a altuia este privat, chiar misterios şi, în artă, cu şanse de a fi exprimat de către autor şi experimentat de către cititor în moduri indirecte"[24].

Mai interesant pentru analiza mea este efectul acestei dialectici narative asupra cititorului. Pe măsură ce „conţinutul tipic programatic pare să dispară şi fanteziile interdicţiei sunt recuperate prin alte tipuri de duplicitate – misterul «straniu» din *The Turn of the Screw*, perspectiva inocentă a copilului din *What Masie Knew* şi circumlocuţia conversaţională şi narativă în jurul şi despre subiectele principale în majoritatea romanelor târzii"[25] – textul jamesian câştigă o dimensiune epistemologică şi intertextuală ce complică şi mai mult sarcina interpretării. Citindu-l pe James, noţiunile noastre *heimische* (în terminologia freudiană) ale realităţii sunt în acelaşi timp reafirmate şi tulburate de revelarea secretelor sale *unheimliche*, lectura noastră de suprafaţă pentru „figurile" secrete este în acelaşi timp încurajată şi frustrată prin această reduplicare a planurilor şi indiciilor. Un bun exemplu al modului în care procesul dual de *defamiliarizare* şi *naturalizare* al lui James destabilizează habitudinile noastre interpretative se poate găsi în *The Turn of the Screw*, o povestire pe care propriii mei studenţi au trebuit să o analizeze retoric (vezi capitolul VIII). Această „*amusette*" menită „să-i surprindă pe acei cititori ce nu se lasă uşor surprinşi («distracţia» capturării simplei stupidităţi rămânând o preocupare minoră), cititorii cinici, deziluzionaţi, fastidioşi" (*The Art of the Novel*, p. 172) începe prin a accentua natura extraordinară a povestirii guvernantei, dar sugerează de asemenea o serie de modalităţi prin care

Scanned with OKEN Scanner

poate fi apropriată sau reexperimentată de fiecare dintre noi. Grupul meu de lectori a ales câteva dintre aceste trasee interpretative alternative prefigurate în povestirea cadru, în schimburile aluzive dintre Douglas şi auditoriul său, inclusiv naratorul extradiegetic. Un prim model posibil accentuează „anxietatea monstruoasă" a povestirii guvernantei, dar şi rolul îmblânzitor pe care repovestirea (rescrierea) l-ar putea avea asupra ei. Chiar dacă „povestirea nu va divulga, nu într-un mod literal, vulgar", ea poate fi făcută totuşi să sugereze „tot ceea ce *noi* ştim – şi încă Dumnezeu ştie câte alte lucruri" în reistorisirile noastre. Un al doilea model, implicat în conjecturile indiscrete ale auditoriului referitoare la o „idilă" dintre guvernantă şi patronul său, îi atribuie povestirii ei un motiv psihologic ascuns, o economie a dorinţei. Această lectură pentru aluzii sexuale ascunse i-a tentat pe majoritatea lectorilor mei. Alţii s-au inspirat din accentul pus de narator pe *peripeteia*, urmând recursurile şi „răsturnările de situaţie" neaşteptate pe care povestirea le oferă la tot pasul. În sfârşit, cititorii mei cei mai sceptici au identificat un al patrulea model posibil de lectură în prologul ce subliniază regresul epistemologic de la povestirea originară la rescriere, de la naraţiunea vie, orală la textele scrise, „adevărul" povestirii guvernantei fiind „depozitat sub cheie" într-o *écriture* din ce în ce mai complicată. Lăsând povestirea cadru incompletă, iniţiind un proces de „familiarizare" din care lipseşte în mod ciudat un punct de vedere „convenţional", al simţului comun[26], James ne lasă nouă, cititorilor, responsabilitatea de a testa aceste modele interpretative conflictuale şi de a închide cercul narativ. Fiecare dintre interpretările noastre, au descoperit lectorii mei, contribuie oricât de involuntar la o naturalizare a povestirii guvernantei, forţându-ne la o relegitimare a dogmatismului ei moral şi hermeneutic. În acelaşi timp reistorisirile noastre interpretative ne-au făcut mai circumspecţi faţă de propria noastră dorinţă de a ne impune controlul asupra limbajului, de a stăpâni înţelesul narativ (pentru detalii vezi capitolul VIII unde discut acest atelier dedicat povestirii *The Turn of the Screw*).

Susanne Kappeler consideră *The Turn of the Screw* un excelent exemplu de utilizare ironică de către James a unui sce-

Scanned with OKEN Scanner

nariu hermeneutic (al misterului). Această povestire nu numai că amână o revelare finală, dar distruge simultan relaţia *bona fide* dintre scriitor şi cititor din tradiţia realistă (*Writing and Reading in Henry James*, p. 52): ea ambiguizează instanţa naratorială, introduce un surplus de voci şi puncte de vedere, infirmă simetria reasiguratoare a povestirii cadru şi, am putea adăuga, construieşte o interpretare autoritară în interiorul unui cadru care sistematic o interoghează. După cum James însuşi a remarcat, aceasta permite aparent „imaginaţiei o libertate absolută de mişcare,... invitând-o să acţioneze într-un câmp perfect delimitat, în care nici un control «din exterior» nu este implicat, nici un *pattern* al uzualului sau al adevăratului... [Este] un exerciţiu al imaginaţiei neasistat, neasociat – un joc în care imaginaţia, cu o frază împrumutată din reportajul sportiv, marchează prin propriile eforturi" (*The Art of the Novel*, p. 170–1). Dar în realitate, libertatea cititorului de a concretiza povestirea prin propriile sale „figuri fantastice" nu este „absolută", ci limitată de înţelegerea şi poziţionarea lui/ei în procesul schimbului literar. Dacă noi, cititorii, ne supunem necondiţionat unei autorităţi auctoriale precum cea pe care Miles şi Flora o acceptă din partea guvernantei, libertatea noastră va fi considerabil limitată. Supunerea naivă în faţa îndoctrinării guvernantei i-a deposedat pe Miles şi Flora de libertatea lor intelectuală.[27] Pe de altă parte, dacă cititorul se hotărăşte să interogheze transmiterea de rutină a stereotipiilor culturale precum şi „autoritatea supremă" a transmiţătorilor cum ar fi guvernanta, el sau ea ar putea recupera o parte a libertăţii expresive diluată în progeniturile casei Bly.

3. LECTURA PENTRU/ÎMPOTRIVA MODELELOR DE ARTICULARE: O HERMENEUTICĂ SECUNDĂ

În timp ce interoghează o hermeneutică naivă bazată pe „vânătoarea de figuri", James îl ademeneşte pe cititor să contribuie la înseşi procesele pe care povestirile sale le ironizează.

Scanned with OKEN Scanner

„The Figure in the Carpet" ne stimulează să participăm la constituirea unei ideologii critice şi a unui misticism al „figurilor secrete" care sunt ulterior denunţate ca false. *The Turn of the Screw* ne forţează să repetăm supralecturile neverificabile ale guvernantei: „Nu există lucruri ce pot fi cunoscute în *The Turn of the Screw*, nu există decât conjecturi ce pot fi impuse"[28]. Funcţia povestirii cadru este de a interoga „adevărul" narativ, instigându-ne la o lectură suspicioasă, dar şi de a ne dezarma parţial atenţia critică prin cunoscuta convenţie de a atribui autoritatea unui personaj dramatizat. Totuşi, „chiar dacă cineva acceptă cadrul datorită naivităţii sau suspendării incredulităţii, efectul este acelaşi – cadrul îl dislocă pe autor cel puţin în măsura în care îi face loc cititorului"[29].

Proiectând o instanţă auctorială controversată, „fastidioasă sau aferată, profundă sau doar densă şi abstractă, complexă sau doar contradictorie, elaborată sau doar preocupată de mărunţişuri, interesată de nuanţe sau doar de trivial"[30], stilul jamesian participă la acelaşi joc, făcând loc intervenţiei cititorului. Acest stil magisterial promite „faptul brut" al reprezentării, dar „produce" în schimb relaţii semiotice complexe funcţionând simultan la diferite niveluri, existenţial, erotic şi conceptual-retoric:

> – Bineînţeles că poţi să numeşti lucrurile cum vrei – să spui despre ele ceva şi de fapt să înţelegi altceva. Dar de ce ar trebui să depindă toate acestea? În spatele acestor cuvinte pe care le folosim – aventura, romanul, drama, romanţul, pe scurt situaţia, ca să ne exprimăm în termenii cei mai generali –, în spatele tuturor acestora stă acelaşi fapt brut pe care toate, în felurile lor diferite, îl reprezintă.
>
> – Într-adevăr! se grăbi să aprobe Mrs. Dyott.
>
> Cu toate acestea, Maud nu înţelegea:
>
> – Ce fapt important?
>
> – Faptul unei relaţii. Aventura este o relaţie, relaţia este o aventură... Subiectul pe care îl tratează romancierul este conceperea, formarea, evoluţia, punctul culminant şi, în parte măcar, declinul unei relaţii... (*The Novels and Tales of Henry James*, vol. 11, p. 319)

Scanned with OKEN Scanner

„Relaţia" romancierului este în esenţă inepuizabilă, impunând o reconstituire, o concretizare în actul criticii. După cum se exprimă pregnant naratorul din *The Sacred Fount*, „A critica înseamnă a aprecia, a apropria, a poseda intelectual, a stabili o relaţie clară cu lucrul criticat şi a face din el propriul tău lucru" (p.155).

Mai ales operele jamesiene târzii încurajează cititorul „cu discernământ" să treacă de la o receptare pasivă la performare, de la o hermeneutică a intrigii la o hermeneutică „artistică", secundă, ce pune accent pe „vocea experienţei", mai degrabă decât pe „vocea adevărului"[31]. La o primă vedere, multe dintre naraţiunile mai scurte ale lui James conţin „atracţiile şi pericolele unei povestiri poliţiste pe motivul... că cititorul trebuie el însuşi să soluţioneze lucrurile şi să-şi croiască o cale"[32]. Însă golurile care tachinează interesul cititorului nu sunt nici simplu informaţionale, nici uşor de umplut. Naraţiunile lui James „semnifică, în fiecare moment, mult mai mult decât ceea ce spun" (*The Sacred Fount*, p. 188). Această semiotică narativă ce exploatează un surplus semantic şi retoric, mai degrabă decât simpla distribuţie a indiciilor, încurajează speculaţia limbajului şi figuralităţii. „Din moment ce hermeneutica intrigii eşuează în a soluţiona misterul intrigii", o altă hermeneutică, „explorând enigma formei", devine, în opinia lui Kappeler, imperativă (*Writing and Reading in Henry James*, p. 74). Această *deuxième lecture* ne va autoriza să trecem de la o simplă scanare a indiciilor intrigii, la o analiză a modului în care aceste sisteme de semne funcţionează în text pentru a intensifica sau obstrucţiona confortabila „secvenţialitate predictibilă". Sentimentul a „ceva pierdut din vedere" la prima lectură incită la o relectură critică ce rezistă oarecum mai bine presiunilor perspectivei auctoriale (naratoriale), procesând textul în acord cu instrucţiunile sale simbolice, mai degrabă decât cu cele îngust hermeneutice.[33] Ducând mai departe distincţia lui Frank Kermode dintre lectura hermeneutică şi lectura simbolică, am putea propune o lectură critică ce nu ar face doar apel la o formă „mai înaltă" de „inteligenţă detectivă", dar ar şi problematiza tradiţiile interpretative ale criticii. Acest tip de lectură nu ar trebui să opună simplu o lectură productivă, conştientă de sine uneia naive „ce implica o complicitate inconştientă cu autoritatea arbitrară", ci,

Scanned with OKEN Scanner

după cum a argumentat Kermode în *The Art of Telling*, să recunoască faptul că prima este într-o anumită măsură dependentă de ultima pentru gestul său revizionist, corectiv.[34] Datoria unei hermeneutici secunde ar fi de a face trecerea de la un tip de lectură la altul posibil, dar şi de a transforma în avantajul său tensiunile şi scopurile lor conflictuale.

Ficţiunea jamesiană invită, dar în acelaşi timp face extrem de alunecoasă această tranziţie la o *hermeneutică critică, secundă,* focalizată pe procesul de articulare narativă. Prefeţele la ediţia New York îl instigă pe cititor să-şi exerseze „aprecierea [sa] analitică" pe povestiri care prezintă adesea numai o suprafaţă narativă „inatacabilă". O „ficţiune absolut independentă şi iresponsabilă" cum este *The Turn of the Screw* se bucură, după cum James însuşi recunoaşte, de o anumită imunitate critică datorită „replicii [sale] prompte... la întrebările cele mai penetrante adresate ei. Pentru că are puterea discretă – ca să nu spun serenitatea inatacabilă – a unei omogenităţi perfecte, a faptului de a fi până la ultima picătură a purităţii sale identică; o identitate care rămâne cât se poate de rezistentă la momelile criticii serioase" (*The Art of the Novel*, p. 169). Opoziţia suprafaţă/adâncime care sprijină ideea unei hermeneutici secundare este elaborată sinuos în opera lui James. Carren Kaston consideră „dialectica dintre suprafaţă şi adâncime, dintre formele sociale şi aşteptări, pe de o parte, şi dorinţele interioare pe de alta" soluţionată în final în favoarea suprafeţelor complexe, mai degrabă decât a adâncimilor transcendentale.[35] În naraţiunile de început, figurile şi formele sociale se prezintă ca alunecoase, inabordabile „suprafeţe lucioase şi tari de sticlă" (*FIC*, p. 284). Romanele majore, pe de altă parte, sugerează că aceste complexităţi de suprafaţă pot fi puse în discuţie printr-o formă microscopică de lectură focalizată pe detalii de vorbire şi comportament. Realismul neconvenţional al lui James se sprijină astfel atât pe „abilitatea sa de a arăta cum procesează conştiinţa detaliile de suprafaţă – lucrurile văzute, auzite, atinse"[36], cât şi pe recunoaşterea dorinţelor şi intereselor „secrete" inerente percepţiei (reprezentării). Suprafaţa însăşi devine enigmatică şi productivă în textul jamesian, un generator de figuri incontrolabile ale înţelesului. Complexitatea, după cum a argumentat Leo

Scanned with OKEN Scanner

Bersani, nu provine din adâncimea psihologică, ci dintr-o complicare a detaliilor, dintr-o

> suprafaţă dilatându-se pe sine care, în momentele ei de triumf, găseşte un loc în proiectul său obscur pentru toate motivele imaginabile. Putem fi uşor dezorientaţi de numeroasele pasaje în care personajele lui James, împovărate de sentimentul lor de rea prevestire, se retrag în exclamaţii sau suspine expresive. Ceea ce ei refuză să mai încerce a exprima nu este în general o intuiţie care ar dezvălui ambiguitatea tuturor eforturilor de a înţelege, ci mai degrabă o fecunditate a înţelegerii care ar extinde dialogul la proporţii uriaşe.[37]

Această tranziţie de la o epistemologie a „adevărului ascuns" la o poetică a suprafeţei enigmatice anticipă în mod interesant perspectiva structuralistă asupra literaturii, după cum a fost ea explicată de Pierre Macherey, de exemplu:

> Cartea nu ascunde nimic, nu deţine nici un secret: este complet *lizibilă*, vizibilă, demnă de încredere. Însă acesta nu este un dar confortabil pe care să-l accepţi spontan. Locvace într-o tăcere obstinată, opera nu este direct accesibilă: nu poate spune totul deodată, discursul său difuz este singurul mijloc de a uni şi asambla ceea ce are de spus... Firul textului poate fi urmat în mai multe direcţii; începutul şi sfârşitul lui sunt puternic interrelaţionate. Mai mult decât atât, contrar primelor impresii, acest fir nu este simplu, ci reflectă o diversitate reală... Firul discursului său este întreţesut cu reminiscenţe, alteraţii, regenerări şi absenţe; şi în acelaşi fel, obiectul acestui discurs este multiplu, nenumărate realităţi separate, ostile şi discontinui. Acest discurs, departe de a spune sau a nu spune acel lucru care ar fi secretul său, evadează din sine, nu se mai posedă, situat în tensiune între toate aceste determinaţii opuse.[38]

Din această perspectivă, lectura „nu este o problemă de percepere a unei structuri latente pentru care opera manifestă este un index", ci de denunţare a „erorilor care au legat critica literară de ideologie: eroarea secretului, eroarea adâncimii, eroarea armoniei"[39]. Dar „structuralismul" lui James este de un tip special, ironic: povestiri ca „The Figure in the Carpet", *The Aspern Papers, The Sacred Fount, The Turn of the Screw* ne

Scanned with OKEN Scanner

oferă simultan ocazia de a experimenta aceste erori fără teama de consecinţe şi de a participa la demolarea lor.

Mai există un sens în care chiar şi acele opere jamesiene ce interoghează erorile noastre hermeneutice pledează pentru o prudentă *hermeneutică secundară*: pluralizând şi destabilizând autoritatea narativă, aceste texte accentuează din ce în ce mai mult responsabilitatea cititorului faţă de construcţia narativă. Naratorii jamesieni de mai târziu sunt obligaţi să nareze de pe o poziţie a nesiguranţei ce slăbeşte considerabil controlul lor asupra cititorului. Această poziţie, pe care Donna Przybylowicz o identifică drept modernistă sau fenomenologică, violează unitatea mitologică a autorului, distribuindu-i rolul printre diferiţii *performatori-rescriitori*. Tehnicile expresioniste, defamiliarizante tulbură „aşteptările convenţionale [ale cititorului], rezoluţiile retorice... şi narative", incitându-l „să interpreteze şi să examineze activ opera şi, astfel, să devină producător/colaborator la acest proces deschis, în continuă expansiune"[40]. Naraţiunile de mai târziu îi autorizează pe cititori să atingă, în interiorul şi în exteriorul textului, o anumită formă de autodefinire pe fundalul ideilor convenţionale şi sistemelor simbolice. Procesul acesta nu este niciodată încheiat sau în întregime încununat de succes. Operele de mai târziu ale lui James le permit personajelor să semnifice mai liber, să articuleze o perspectivă simbolică asupra realităţii, dar, în acelaşi timp, dezvăluie inadecvările oricărui set de figuri interpretative.[41]

În cele mai bune dintre scenariile jamesiene, romancierul şi cititorul său sunt „producători de interes", „colaboratori". Sarcina criticului este de a recupera şi revizui pânza figurală a romancierului – tot aşa cum James, criticul, a făcut cu opera sa în prefeţele la ediţia New York. Comentariul său înaintează animat de „surprizele reexaminării", „recunoaşterea reînnoită" şi o „revizuire moderată" de tipul celei pe care James însuşi a performat-o, de exemplu, asupra povestirii „The Figure in the Carpet". După cum am văzut, însemnarea din *Notebook* datată 24 octombrie 1895 vorbeşte despre intenţia lui James de a folosi ideea unui „secret sau o intenţie latentă foarte frumoase şi valoroase, foarte interesante şi recompensatoare" într-o operă literară drept „o ocazie excelentă de ironie fină pe tema fraternităţii [critice]" (*The Complete Notebooks*, p. 136–7). Acest „germen"

Scanned with OKEN Scanner

originar a neglijat alte posibilităţi din povestire, cum ar fi întrebarea dacă o operă poate într-adevăr să fie organizată atât de perfect în jurul unei intenţii „secrete" sau dacă mistica (şi interesul „recompensator") al unei figuri textuale nu rezidă de fapt în chiar imposibilitatea de a fi descoperită. Treizeci de ani mai târziu, când James evoca „impresia acută" care ar fi dat naştere povestirii „The Figure in the Carpet" (*The Art of the Novel*, p. 227), el a redistribuit diferit anumite accente, făcând din aceasta o povestire despre modul în care „aprecierea analitică" ar trebui să fie „condusă prin paşi seductivi, poate chiar parşivi" înspre un „secret nedescoperit, ca să nu spunem imposibil de descoperit" (p. 228). În noua formulare, „The Figure in the Carpet" devine o psihodramă ironică (mai degrabă decât o satiră la adresa criticilor) accentuând „dependenţa atributivă [a autorului], pentru sentimentul de a fi înţeles şi plăcut, de o anumită atingere receptivă a percepţiei critice pe care acesta nu va reuşi niciodată s-o captureze pe deplin". La modul ideal, „calitatea şi jocul conştiinţei ironice a proiectantului" va rezona, chiar dacă temporar, în conştiinţa „vag pulsantă şi palpitantă" a unui critic aspirant, zbătându-se „să intre în câmpul [criticii]" (*The Art of the Novel*, p. 229). „The Figure in the Carpet" generează astfel, cel puţin implicit, o formă de critică ce nu este necesar mai profundă sau mai perceptivă, însă capabilă să proiecteze o „tensiune comparativă" asupra textului.

O „tensiune comparativă" ar trebui la modul ideal să permeeze dialectica autor-critic. Participând, sincer sau ironic, la căutarea „Desenului din covor", criticul ridică povestirea la „statutul de operă magisterială, pentru simplul fapt că poate acţiona ca o scenă pentru desfăşurarea eforturilor de «stăpânire»", dar şi pentru ridicarea „tuturor întrebărilor referitoare la relaţia Stăpânului cu textul şi criticul".[42] În acelaşi timp, punând propria sa dorinţă de stăpânire în opoziţie cu cea a lui James-ca-autor, criticul sfârşeşte – asemeni lui James din prefeţele la ediţia New York – prin a declanşa o activitate complexă de *rescriere* ce amplifică potenţialul diferenţial al narării. „Desenul din covor" nu poate fi rezumat, chiar dacă este descoperit; nu poate fi decât experimentat într-un nou text, o nouă „încununare a performanţei". Cel mai bun „portret" critic este „asemeni portretelor reuşite ale celeilalte arte, un text conservat prin tradu-

Scanned with OKEN Scanner

cere“[43]: un text tradus ce converteşte experienţa romanescă originală în propriul discurs al criticului.

Dacă acest tip de critică a existat sau ar fi putut exista în epoca lui James este o altă problemă. Prefeţele lui James fac referire ironică la auditoriul predominant pentru care „imaginea unei inteligenţe apare de obicei... ca o povară“ (*The Art of the Novel*, p. 63) şi care conspiră împotriva „reflexiei“ şi „discriminării“, cerând simplificarea deoarece nu pot înţelege decât „ce este mai simplu“ (p. 60). Dar câţiva dintre naratorii-interpreţi ai lui James, „nici chiar romancier[i], nici numai critic[i]“, sugerează o nouă paradigmă critică în curs de elaborare. În această formă de „apreciere analitică“, criticul converteşte travaliul autorului din concept în text, din figură în semnificaţie, din latent în manifest[44], dar într-un act care este el însuşi o rescriere, o revizuire imaginativă.

4. NEGOCIEREA CRITICĂ: DINAMICA CITITORULUI ÎNTR-UN SEMINAR JAMESIAN

Înţelesul, ne avertizează Vereker, nu rezidă într-o figură particulară, ci mai degrabă „în însuşi firul pe care perlele mele sunt înşiruite“. Criticul filologic, penetrant, care va citi această afirmaţie ca o promisiune a unei figuri recuperabile a textului, oricât de ascunse, va fi bineînţeles dezamăgit. Criticul, pe de altă parte, care alege să accentueze latura experimentală a „înşiruirii“, atât în povestirea jamesiană, cât şi în propriul său discurs critic, ar putea avea satisfacţia de a participa la – şi în acelaşi timp a deconspira – mecanismului cultural al narării. Interesant este că ambele tipuri de discurs critic pot aduce în prim-plan „figuri“ (practici de semnificare); dar în timp ce interpretantul ortodox le va da imediat la o parte pe motiv că nu sunt „figurile pe care le căutam eu“, criticul creativ va fi mai dornic să le examineze, identificându-le ascendenţa în gramaticile narative şi critice avansate de către povestiri şi interpretările lor. Ultima

Scanned with OKEN Scanner

abordare poate, pe termen lung, să facă sarcina interpretării mai atractivă şi aventuroasă pentru studenţii literaţi.

Această realizare a fost câştigată treptat de comunitatea noastră de cititori care şi-a deschis drum prin „The Figure in the Carpet" şi critica sa. Deşi suspectând încă de la început că metafora din titlu ar putea fi ţesută prea adânc în textura povestirii, coextensivă procesului de narativizare (după cum a fost retrasat în lectură), majoritatea acestor cititori sperau totuşi să „extragă" un înţeles din text, să „dezgroape comoara ascunsă, desenul din covor". Numai în urma câtorva încercări frustrate de a izola o figură centrală a înţelesului, ei au acceptat cu mai multă uşurinţă rolul lor de „ţesători" ai naraţiunii lui James. Pe măsură ce evocau figura schimbătoare în acte conştiente de narativizare critică, unii dintre aceşti studenţi au convertit povestirea jamesiană într-un „*puzzle* pervers" a cărui „semnificaţie" ascunsă subminează promisiunea unui înţeles de suprafaţă, decidabil. Alţii au transformat „dorinţa [lor] nesatisfăcută pentru o figură" într-o „admiraţie profundă atât pentru arta lui Henry James, cât şi pentru inventivitatea şi curiozitatea comunităţii noastre restrânse de cititori"[45]. Intenţia generală a acestor „lecturi active", căutând o „*figură* autolegitimatoare pentru cititor" (David Powell, *DIROC*, p. 12) a fost bine rezumată de un student în metafora cultivării dintr-o povestire chinezească antică – o metaforă care poate nu este inadecvată în acest context din moment ce reînvie inconştient opoziţia platonică dintre scriitura naturală şi cea derivată, creare şi interpretare[46], promovând critica de la o activitate fără sens, de săpare în căutarea comorilor ascunse, la un act legitim de „cultivare":

> Cu mult, mult timp în urmă, trăia un ţăran bătrân care avea trei fii. Fiii aceştia erau tare leneşi deoarece ţăranul era un om bogat. Într-o zi, fiind pe patul de moarte, ţăranul şi-a chemat fiii. Le-a spus că şi-a îngropat toate bogăţiile afară pe câmp, dar că ei trebuie să găsească singuri „comoara ascunsă". După ce tatăl lor a murit, cei trei fii au săpat cu sârg câmpul de trei ori. La sfârşit nu au putut să dezgroape „comoara ascunsă", dar au câştigat o recoltă aurie la venirea toamnei. (Wei Chi Li, „An Essay on «The Figure in the Carpet»" – nepublicat)

Scanned with OKEN Scanner

Eseurile pe marginea povestirii „The Figure in the Carpet" tipărite în *Draftings in Reader-Oriented Criticism* sugerează un scenariu complex de reajustare emoţională şi intelectuală la practica narativă paradoxală a lui James. Seminarul nostru a reperformat, mai mult sau mai puţin conştient, dinamica cititorului la care povestirea jamesiană a făcut aluzie: convertind nişte Drayton Deane indiferenţi şi placizi în cititori-cu-o-obsesie, prudent „nesatisfăcuţi", critic implicaţi în „procesiunea evenimentelor". Din punct de vedere pedagogic, această abordare nu este lipsită de riscuri: problema profesorului este de a şti, în măsura posibilă, cum să incite curiozitatea interpretativă a studenţilor săi, fără a-i transforma în „spectatori constrânşi", aşa cum face naratorul cu Drayton Deane; cum să îndrepte lectura dincolo de tipul de fascinaţie pentru puterea narativă şi critică descrise de Ross Chambers, ce „caută doar să satisfacă nevoia de putere a acelora" (profesorii, în cazul nostru) „care altfel sunt lipsiţi de putere"[47]. Segmentând interpretarea în etape discrete, recursive şi demistificând operaţiile implicate în fiecare etapă a procesului critic, am descoperit poate un răspuns parţial la o problemă dificilă.

În cele ce urmează voi descrie pe scurt strategiile interpretative aduse la lumină în fiecare stadiu al travaliului nostru cu „The Figure in the Carpet". Aceste stadii, mă grăbesc să adaug, au fost adesea suprapuse sau inversate de procesul lecturii. Fiecare operaţie a cititorului (chiar şi prima „reacţie") conţine deja elemente narative şi interpretative, cu alte cuvinte o activitate de refigurare/rescriere ce devine mai vizibilă în ultimele stadii ale articulării critice. „Răspunsul" sau „înţelegerea" nu sunt niciodată pasive: ele „implică întotdeauna o performare, în care propriile noastre determinări şi limite istorice sunt expuse – chiar şi numai prin reprimarea lor – şi folosirea acestui pre-text conduce la propriile noastre gesturi de definire de sine"[48].

A. LECTURA: Din punct de vedere psihologic, dinamica cititorului a implicat un proces de instigare, frustrare şi recanalizare a dorinţei narative/hermeneutice. Mai ales prima noastră lectură a urmat îndeaproape propriul angajament emoţional al naratorului cu „figura" nenumită. Dispoziţia schimbătoare, accentuările diferite şi frustrările naratorului au fost împărtăşite de majoritatea cititorilor. În observaţiile lor la *a doua lectură*,

Scanned with OKEN Scanner

mai mulţi cititori au descoperit că lectura lor de început a fost atent monitorizată de afirmaţiile evaluative ale naratorului, adesea poziţionate strategic la începutul secţiunilor: „Rezultatul vizitei mele la Bridges a fost o transformare a mea în sensul unei mai mari profunzimi“ (*FIC*, p. 282); „Înapoindu-mă la Londra, le-am adunat cu înfrigurare pe toate [cărţile lui Vereker]: le-am luat una câte una, în ordine, şi le-am întors şi pe faţă şi pe dos. Am crezut că-mi ies din minţi timp de o lună de zile…“ (*FIC*, p. 290); „Nimic mai iritant decât să-mi dau seama, chiar înainte de sosirea lui Corvick în Anglia, că nu voi fi acolo ca să iau contact cu el“ (p. 302); „Era imposibil să nu fii mişcat de o puternică simpatie pentru ea, şi la reîntoarcerea mea în Anglia m-am purtat cu toată amabilitatea de care eram în stare“ (p. 305). Astfel de „etichetări“ naratoriale (rezumate, evaluări) funcţionează adesea ca „resorturi“ subtile pentru lectură, sugerându-ne cum să judecăm şi să răspundem povestirii „figurii“ ascunse. Analiza ulterioară a răspunsurilor noastre ne-a oferit încă o evidenţă a faptului că primele noastre lecturi au fost vulnerabile în faţa „atracţiei secretului lui Vereker“ (Ann Ellsworth), în faţa unui scenariu al dorinţei hermeneutice activate prin resorturile naratorului, o imagistică falică a „ponturilor“ şi „indiciilor“ descoperite de mai mulţi cititori şi „o alegorie paralelă între mariajul imposibil şi misterul literar interzis“ (Tom Kloes).

B. COMPREHENSIUNEA NARATIVĂ: Discuţiile de seminar au revelat de asemenea faptul că, până şi în acest stadiu timpuriu, identificarea simpatetică cu căutarea naratorului a fost acompaniată de o *procesare inferenţială* mai activă a povestirii ca o „intrigă secretă“. Joan Talty, de exemplu, a reacţionat la stilul întrucâtva obscur şi intimidant al povestirii, conferindu-i textului o „aură“ şi înrolându-şi toate aptitudinile sale în serviciul „decriptologiei“ critice:

> Asemeni unui detectiv, am adunat informaţiile aparent fără legătură în speranţa că voi ajunge la o înţelegere a operei. O a doua lectură mi-a revelat informaţii care nu erau evidente la prima privire. Şi numai prin lecturi ulterioare am înţeles mai bine misterul. Pe parcursul lecturilor mele m-am focalizat din ce în ce mai mult asupra adevărului criticului, „lucrul“, acel „ceva“ nenumit (“it”) din textul jamesian. Totuşi termenii pentru „el“ rămân încă abstracţi şi evazivi… Sarcina mea ca şi citi-

Scanned with OKEN Scanner

tor este de a determina ce au în comun toţi aceşti termeni, de a decide ce înseamnă ei de fapt. Această sarcină este virtual imposibilă din moment ce referirile merg de la aparent precisa „literă P" până la uluitor de amorful „cel mai încântător lucru din lume". Una peste alta, cititorul a fost forţat să joace jocul criticului de soluţionare a unui text [nu a unui simplu mister]. (*DIROC*, p. 27)

Alţi câţiva cititori din acest grup au perceput povestirea drept un *puzzle* narativ ce reclamă o modalitate de lectură conjecturală. Alegând o abordare „de detectiv", ei au repetat inevitabil eroarea naratorului de a angaja o „figură" fetişizată destinată să rămână aluzivă şi incompletă.

Totuşi, pe măsură ce analizele noastre începeau să sondeze trăsăturile generice ale povestirii „The Figure in the Carpet", am recunoscut regimul hermeneutic ambivalent al acesteia, desfăşurarea dar în acelaşi timp subminarea misterului narativ. Superficial, „The Figure in the Carpet" sugerează o enigmă[49]: ea controlează îndeaproape situaţia lecturii construind o pseudoenigmă şi încurajând o lectură hermeneutică pentru o soluţie codificată care nu este niciodată furnizată satisfăcător. În acelaşi timp, „The Figure in the Carpet" funcţionează ca o parodie a unei enigme: expunând procesul prin care o enigmă este construită, vidând sau pluralizând conţinutul său tematic, satirizând diferiţii cititori impliciţi şi neoferind nici o figură (sau interpretare) model dezirabilă cititorului exterior. Unii dintre noi au devenit conştienţi de aceste tensiuni generice încă din timpul celei de-a doua lecturi: Tom Kloes a observat că nici un personaj nu posedă figura secretă; el a reprezentat ulterior aceste relaţii problematice într-o serie de triunghiuri peirceene care poziţionează fiecare personaj simultan în conjuncţie şi în disjuncţie cu secretul. Timothy Lange şi-a focalizat analiza sa de început pe separarea căutătorului de obiectul căutării, o separare care, atât timp cât rămâne insoluţionabilă, ameninţă povestirea căutării în chiar esenţa sa. Totuşi, am putut explora acest aspect mai detaliat numai după ce eseurile noastre şi-au îndepărtat atenţia de la figura enigmatică înspre modul în care a fost construită enigma însăşi.

C. RĂSPUNSUL CRITIC: Mai mulţi cititori au experimentat de asemenea o formă critică, mai focalizată de frustrare

Scanned with OKEN Scanner

în legătură cu utilizarea de către James a unui reflector limitat, problematic. Naratorul i s-a părut lui Joe Albrecht încă de la început drept „un oportunist egocentric, nesigur. Părea prea dornic să placă, prea competitiv, prea manipulativ ca să-mi câştige încrederea. Aversiunea mea faţă de el a crescut direct proporţional cu acutizarea obsesiei lui de a găsi înţelesul scriiturii lui Vereker şi de a-i întrece pe Corvick şi Gwendolen în această întreprindere... Naratorul părea să fie un om cu interese ascunse" (observaţie la a doua lectură). Paradoxal, pe măsură ce continua să citească, Joe Albrecht s-a implicat atât de mult în încercarea de a răspunde naratorului, încât „a eşuat în a trata cu tot atâta atenţie alte aspecte ale povestirii", alunecând în final în aceeaşi atitudine hermeneutică obsesivă precum cea a naratorului:

> Mi-a fost dificil să-mi controlez „privirea în mişcare" (Iser) în timp ce trecea repede de la un nivel textual la altul, încercând să ţească firele povestirii într-un întreg confortabil, organizat. Implicându-mă adânc în povestire mă simţeam de parcă eu însumi eram în căutarea desenului din covor şi am ajuns să împărtăşesc câteva din frustrările naratorului. Paradoxal, am început să mă identific cu un personaj care nu-mi era nici simpatic, nici demn de încredere. Pe măsură ce examinam, unul după altul, seturile de elemente ale povestirii, încercând să le sintetizez într-un *pattern* ordonator, am început să mă întreb: „Ce înseamnă asta?". Asemeni naratorului, mă simţeam din ce în ce mai motivat să găsesc un răspuns ultim sau cel puţin o rezoluţie şi, simultan, am ştiut că toate răspunsurile definitive ar fi fost negate de către text.

Citind dintr-o perspectivă feministă, uşor diferită, Ann Ellsworth s-a simţit „înşelată în câteva aşteptări rezonabile stimulate de povestire. La început l-am considerat pe James ca fiind sensibil faţă de femei şi receptiv la limitările gratuite impuse de gen..., totuşi el face din Gwendolen un personaj care nu este niciodată deplin independent şi care moare la naştere... Absenţa dezvăluirilor o dată ce aşteptările au fost generate în cititor în «The Figure in the Carpet» face sarcina lecturii excesiv de confuză şi stupefiantă" (*DIROC*, p. 34). Ann Elsworth identifică astfel atât o limitare naratologică, cât şi una ideologică

Scanned with OKEN Scanner

în povestire. Primul aspect ea l-a explicat în termeni mimetici, ca o restricţie gratuită impusă asupra conţinutului-de-realitate al povestirii care implicit subminează imaginaţia cititorului, reducându-l la un privitor noninterpretativ; al doilea, în termeni atitudinali ce interoghează parţial cadrul realismului jamesian.

Deşi nici Ellsworth, nici alţi cititori din acest grup nu erau pregătiţi în acel moment să ducă mai departe critica perspectivei narative limitate („interesate") a lui James, mulţi au semnalat acest aspect ca fiind un obstacol major în procesarea şi acceptarea povestirii. Semnificativ, acest subiect i-a preocupat adesea pe criticii jamesieni, fiind promovat mai recent de la nivelul naratologiei la cel al ideologiei narative. În opinia lui Mark Seltzer, „dacă James se îndreaptă în direcţia unei demistificări a controlului narativ asupra realului" repudiind nararea omniscientă, tehnica „conştiinţei centrale înregistratoare" recuperează o formă deghizată de control şi autoritate interpretativă supunând cititorul unei „conştiinţe bizare" şi interferante care nu trebuie să-şi justifice idiosincraziile (*Henry James & the Art of Power*, p. 55). Alţi critici privesc mai favorabil mişcarea introspectivă şi intrasubiectivă din ficţiunea de mai târziu a lui James, identificând în ea anticipări ale „unui contrarealism modern"[50] sau ale unei naratologii mai radicale ce emancipează vocile individuale (feminine), eliberându-le de controlul narării omnisciente.[51]

D. SCENARIUL INTERACŢIONAL: Singura „figură" palpabilă pe care majoritatea cititorilor au recunoscut-o în timpul primei sau celei de-a doua lecturi a fost cea a naratorului, ţesând cu răbdare reţeaua sa textuală. O problemă imediată cu care s-au confruntat a fost aceea de a decide tonul naraţiunii: candid, plin de umor, sau cinic şi egocentric? Povestitorii jamesieni sunt recunoscuţi pentru modul în care combină o empatie sinceră cu un scepticism care este „adesea... numai o postură prin care naratorul anticipă, şi în acelaşi timp accentuează, scepticismul cititorului – aceasta învestind naraţiunea cu tensiune şi suspans"[52]. Stilul naratorial caracteristic din „The Figure in the Carpet" este criptic, mai mult insinuând decât revelând, oscilând între patos şi autoparodie. Această *sciziune* dintre ton şi atitudine este caracteristică poate pentru toate întreprinderile hermeneutice (să ne amintim portretul pe care Derrida îl face

Scanned with OKEN Scanner

hermeneutului din epoca modernă, Freud: „Grav, descurajat, analizând sub presiunea unei datorii sau sarcini nelimitate şi, în acelaşi timp, frivol, condescendent, postulator“[53]). Lectura, prin urmare, nu este invocată pentru a rezolva această ambivalenţă ce trădează o oscilaţie epistemologică mai profundă din text, ci mai degrabă ca să ia cunoştinţă de ea, lăsându-şi propriul proces interpretativ să fie contaminat de aceasta.

Criticii jamesieni au recunoscut ambivalenţa inerentă figurilor povestirii, deşi au redus-o de obicei la o problemă de roluri: naratorul, de exemplu, este obligat să joace o funcţie dublă, ca povestitor şi centru ironic al revelării (de sine) şi ca unul dintre criticii ironizaţi în povestire. Cititorul „va ignora probabil aluziile comice ale povestirii, dacă îl critică pe narator prea sever pentru ceea ce s-ar putea numi stupidităţile sale ficţionale, însă va pierde din vedere şi ideea povestirii, dacă îi ia pe narator şi prietenii lui drept criticii ideali“[54]. Fiecare lectură va trebui să echilibreze aceste roluri, dar şi să se adapteze la ambivalenţa figurală şi retorică mai adâncă implicată într-un text ce repetă ironic tradiţia realist-hermeneutică.

În seminarul nostru această adaptare a urmat două etape conflictuale, una focalizată pe *figură*, alta pe procesul mai larg al *figurării*. Cititorii mei au încercat mai întâi să angajeze „figura“ vizibilă a povestirii urmând „modelul de interacţiune cu eroul literar“ descris de Hans Robert Jauss.[55] Acest model implică un conflict între diferite forme de identificare, simpatetică, asociativă, ironică şi cathartică, fiecare diferit implicată în, dar şi „distanţată“ de sarcina eroului:

> Îl consider candid, oportunist şi amuzant. Am fost indignată de vulnerabilitatea sa faţă de secretul lui Vereker deoarece aceasta era şi vulnerabilitatea mea. El funcţiona cu adevărat ca înlocuitorul meu în text şi am rezistat fără a putea evita complet să-i împărtăşesc obsesia. Nu am suspectat duplicitatea naratorului, deşi am observat actele lui de manipulare la ambele niveluri, fizic şi narativ. Rearanjase ziarele ca să se asigure că Vereker îi va observa recenzia sa şi, în ciuda dezvăluirilor modului în care a fost umilit şi dezamăgit, rămâne pe poziţia puternică de povestitor. (Ann Ellsworth, *DIROC*, p. 29)

Scanned with OKEN Scanner

La antipodul poziţiei lui Ann se află Mike McKinlay, „loial naratorului", încrezându-se şi admirând performanţa sa ca scriitor, în timp ce accentuează eşecul său ca şi critic în povestire. Ambele poziţii revelează deja un efort evaluativ, o modalitate de receptare creativă ce „trece dincolo de identificarea sa emoţională cu situaţia concretă, adesea incidentală" la recunoaşterea unei *analogii*[56] semnificative între situaţia textuală şi propria experienţă a cititorului. Eseul lui Ann Ellsworth, „Denied Expectations", este un bun exemplu pentru ceea ce Jauss numeşte receptare ironică, „atunci când o identificare aşteptată este oferită spectatorului sau cititorului numai pentru ca ulterior să fie ironizată" şi cititorul este în final „şocat de refuzarea identificării"[57]. Acest eseu este direct preocupat de sucombarea plăcerii asociată cu identificarea, cu delectarea furnizată de contactul cu un „altul". În acelaşi timp, atât eseul lui Ann, cât şi alte câteva care l-au precedat sau i-au urmat, au descoperit de asemenea o nouă plăcere în depăşirea conceptului lui Jauss de identificare cu figura (eroul) şi implicarea mai activă într-o analiză şi reperformare a *procesului figurării*. Ei au transformat prin urmare frustrarea creată de faptul că nu au fost implicaţi în jocul critic iniţiat de narator într-o reformulare activă a înseşi regulilor după care se desfăşoară jocul.

E. REFIGURAREA: În stadiile ulterioare ale elaborării critice, le-am cerut studenţilor să se îndrepte asupra unei arii *problematice* din textul lui James care le-a cauzat majoritatea dificultăţilor de receptare. Dacă Derrida are dreptate, critica va profita de accentuarea, mai degrabă decât de nivelarea, unor astfel de arii textuale „stânjenitoare".[58] Câteva lucrări de început (vezi capitolul următor) s-au focalizat predictibil pe perplexităţile naratorului în faţa figurii. S-a înregistrat o anumită nivelare, dar într-un efort conştient de a produce un sens din impasul hermeneutic al povestirii. Scenariul interpretativ prefigurându-se treptat dintr-un prim set de lucrări prezentate la seminar (cu excepţia celei a lui David Powell), au recunoscut importanţa căutării, însă au considerat că hermeneutul era problematic. Această perspectivă de lectură a menţinut o puternică opoziţie între căutare şi hermeneut, figurare şi interpretare, scriitură şi lectură. Cu excepţia unei încercări timide de a-l prezenta pe Corvick drept o alternativă critică reuşită, aceste interpretări

Scanned with OKEN Scanner

incipiente nu au găsit nici un cititor model în „The Figure in the Carpet", ci doar – în cuvintele lui James – „un mic grup de persoane bine intenţionate implicate într-un test" (*The Art of the Novel*, p. 229).

Critica fervent a lui David Powell îndreptată împotriva figurii „idolatriei", urmată de referinţele ulterioare ale lui Ann Ellsworth la imagistica falică jamesiană, a generat ruptura necesară în acest scenariu al căutării figurii. Însă un contra-scenariu interpretativ a fost schiţat ulterior în lucrările lui Joan Talty şi Mike McKinlay, precum şi în comentariul meu la performanţa lingvistic-retorică a naratorului din această povestire. Acest al doilea set de eseuri a valorizat activitatea de *figurare* narativă şi critică („limbajul utilizat performativ" – Mike McKinlay, *DIROC*, p. 41) în detrimentul celei a vânării figurii. Ele au retradus „bine intenţionat" (*well-meaning*) – din pasajul jamesian citat mai sus – prin „a semnifica bine (*making meaning well*)": urzind cu abilitate povestirea figurii evazive, în acelaşi mod în care naratorul lui James procedează. Pe măsură ce încercările lor de a încadra tema figurii în paradigma unui scenariu al căutării au eşuat, alţi cititori au apelat în lucrările lor la tehnici argumentative şi autoreflexive mai îndrăzneţe, care au deschis intriga jamesiană spre noi posibilităţi. Ei nu au reconfigurat doar lumea jamesiană sub codul intrigii după cum, în opinia lui Paul Ricoeur[59], o primă lectura obişnuieşte să facă, ci au retrasat mişcarea hermeneutică a naraţiunii lui James în noi scenarii „revizioniste". Fiecare eseu critic a refigurat în final povestirea jamesiană în jurul unei teme interpretative dominante: căutarea ironică a eroului la Joe Albrecht, naraţiunea separaţiei hermeneutice la Tim Lange, tema „vanităţii idolului" la David Powell, analogia critic-ca-jucător la Joan Talty, scenariul dorinţei frustrate a cititorului la Ann Ellsworth, tema criticii-ca-istorisire la Mike McKinlay şi jocul figurării în propriul meu eseu (vezi capitolul VII).

F. RESCRIEREA: Procesul de figurare critică, trasând „*cu alte cuvinte* desenul din covor" (*FIC*, p. 303) nu a luat sfârşit cu fiecare eseu individual. Următoarele săptămâni dedicate analizei şi rescrierii ne-au făcut pe fiecare dintre noi acut conştienţi de dialectica intertextuală, necesar incompletă a interpretării:

Scanned with OKEN Scanner

> Lecturile s-au schimbat, au fost revizuite, rezoluția a fost atinsă și apoi abandonată… [Cu cât] participam mai mult la acest exercițiu de relectură, încercând să găsesc noi „racordări" la text și să rezist tentației unui unic înțeles ascuns undeva între semnul tipărit și hârtie, cu atât mai mult eram atras, în mod paradoxal, de propria mea interpretare ca „Singurul Înțeles Adevărat" al povestirii lui James. (*DIROC*, p. 39)

Ceea ce Mike McKinlay descrie aici este un proces dublu orientat, contradictoriu: pe de o parte, nevoia resimțită de fiecare cititor de a elabora o interpretare „puternică", în măsură să compenseze frustrarea rezoluției experimentată pe parcursul primei lecturi; pe de altă parte, nevoia lor similară de confruntare și recunoaștere în cadrul unei comunități mai largi de „interpretanți". Această comunitate, la rândul ei, a acționat ambivalent, supunând fiecare eseu unui proces de reajustare ce respingea rezoluțiile individuale, în timp ce le făcea să conveargă înspre o anumită formă de „complementaritate" negociată. Interpretarea critică necesită un *context intersubiectiv*, în sensul pe care David Bleich îl atribuie termenului, pentru a împlini, echilibra și retraduce actele interpretative individuale: „Spre a percepe «înțelesul» unui act de limbaj *singular*, sunt necesare alte acte pentru a crea un context, iar negocierea este necesară ca să verifice și să clarifice comportamentul motivațional al autorului… Cu alte cuvinte, nici un eseu nu este autoexplicativ și, în consecință, oamenii nu îi pot înțelege vocabularul în urma lecturii eseului. Negocierea de seminar dezvăluie contextul și ajunge la o decizie colectivă, provizorie, coroborată de către autor, în legătură cu înțelesul, scopul și intențiile vocabularului"[60]. Proiecția procesului critic într-un astfel de context intersubiectiv cum este seminarul „face ca limbajul să fie el însuși plin de înțeles și, în același timp, face dezvăluirea înțelesului posibilă, pragmatică și pertinentă pentru un anumit țel intersubiectiv real"[61]. Fiecare dintre eseurile noastre, pe măsură ce își desfășura argumentația și își definea poziția, a generat implicit nevoia de confruntare și analiză continuă. Seminarul nostru a acționat astfel asemeni unei cutii de rezonanță din ce în ce mai puternice, în care fiecare interpretare individuală își putea reverbera efectul său „antifonal".

Scanned with OKEN Scanner

G. FUNCŢIA COMUNITĂŢII INTERPRETATIVE: „Este oare o concluzie inevitabilă a procesului de formare a unei comunităţi interpretative", se întreabă Edward Said, „aceea că toată colectivitatea din sânul ei, limbajul său specializat şi preocupările sale tind să devină... mai ermetice, autocircumscrisă pe măsură ce propria sa autoritate autoconfirmatoare acumulează mai multă putere, statutul ferm al ortodoxiei...?"[62]

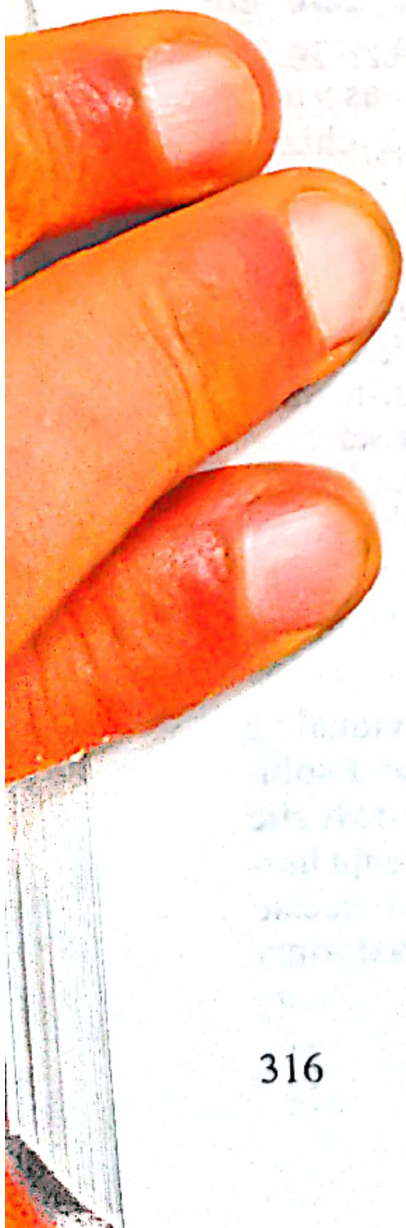
În cazul seminarului nostru, acest sentiment de consens negociat, împreună cu ameninţarea de rezoluţie colectivă, a fost parţial moderat de un impuls dialogic pe care câţiva cititori l-au recunoscut retrospectiv în seminar. Astfel, Joe Albrecht şi-a localizat propria sa „abordare ortodoxă" la începutul unei serii de reacţii în lanţ la a căror generare a contribuit. Mike McKinlay şi-a elaborat-o pe a sa în răspunsul polemic la evaluările iniţiale asupra naratorului. David Powell a recunoscut că „principala contribuţie [a fiecărui eseu] rezidă mai mult în exemplul pe care îl oferă decât în teza pe care o elaborează" (*DIROC*, p. 12) şi a propus expresia „custodie reciprocă" a figurii ca o descriere adecvată a procesului critic. Ann Ellsworth, pe de altă parte, trecând în revistă autocritic numeroasele probleme rămase nesoluţionate în propria lectură, a considerat optimistă chiar şi această analogie:

> Chiar dacă neglijăm perceperea unităţii şi rezoluţiei ca obiective „demodate" ale lecturii, ar trebui să se prefigureze un sens de convergenţă a multiplelor lecturi valide. Din fericire, celelalte eseuri din această serie demonstrează că acest lucru este posibil. Din păcate pentru mine, textul acesta rezistă cu încăpăţânare numeroaselor mele tentative de abordare. Multitudinea de întrebări rămase fără răspuns şi dovezile conflictuale sugerează o dorinţă care circulă în spaţiul textului, desenul rămânând în covor fără ca vreodată să se separe de acesta. (*DIROC*, p. 34)

În mod clar, fiecare dintre lecturile noastre individuale a experimentat, la un anumit moment al încercării lor de a soluţiona „multitudinea de întrebări rămase fără răspusns şi dovezile conflictuale" generate de textul lui James, aceeaşi rezistenţă hermeneutic-textuală descrisă de Ann Ellsworth. Şi totuşi, aceste lucrări cumulate au furnizat un context adecvat pentru ca dorinţa

Scanned with OKEN Scanner

noastră de cititori să „circule“ liber, creând acel sens de complementaritate generică şi retorică dintre actul de scriere şi cel de lectură sau dintre narare şi critică pe care David Powell l-a analizat în eseul său: „Romancierul şi criticul depind unul de altul pentru afirmarea şi rafinarea înţelesului tot aşa cum conceptul abstract depinde de cel concret şi cum expunerea este complementară naraţiunii… Dacă acordul dintre autor şi critic în legătură cu un desen din covor nu este recunoscut suficient, de ce trebuie să fie comunitatea de cititori vinovată? Dacă această comunitate acceptă vina înseamnă că s-a lăsat prea uşor trasă pe sfoară. De fapt, *Figura* aparţine comunităţii de interpreţi tot atât cât aparţine şi autorului“ (*DIROC*, p. 20–1).



Scanned with OKEN Scanner

Note

1. Felman, „Turning the Screw of Interpretation", în *Literature and Psychoanalysis: The Question of Reading: Otherwise*, ed. Shoshana Felman, p. 110–11.
2. Kauffman, *Discourses of Desire*, p. 24.
3. Felman, „Beyond Oedipus: The Specimen Story of Psychoanalysis", p. 1042.
4. Porter, *The Pursuit of Crime*, p. 246.
5. Rowe, *The Theoretical Dimensions of Henry James*, p. 106.
6. Shlomith Rimmon, *The Concept of Ambiguity – The Example of James*, p. 95, 127.
7. Pentru o analiză pertinentă a diferitelor tehnici de retardare şi ambiguizare angajate în „The Figure in the Carpet", vezi Rimmon, *The Concept of Ambiguity*, p. 95–115.
8. R. P. Blackmur, „In the Country of the Blue", în *Critiques and Essays on Modern Fiction*, 1920–51, ed. J. W. Aldridge, Ronald Press, New York, 1952, p. 313.
9. Jean Perot, *Henry James: Une écriture énigmatique*, Aubier Montaigne, Paris, 1982, p. 9, 275.
10. Porter, *The Pursuit of Crime*, p. 251.
11. Susanne Kappeler, *Writing and Reading in Henry James*, p. 205–6.
12. Rowe, *The Theoretical Dimensions of Henry James*, p. 250.
13. Felman, „Turning the Screw on Interpretation", p. 101.
14. Todorov, „The Secret of Narrative", în *The Poetics of Prose*, p. 175.
15. *Ibid.*, p. 177.

Scanned with OKEN Scanner

16. Alfred Habegger, *Gender, Fantasy and Realism in American Literature*, Columbia University Press, New York, 1982, p. 251.
17. Todorov, „The Secret of Narrative", în *The Poetics of Prose*, p. 145.
18. Chambers, *Story and Situation*, p. 169.
19. Kaston, *Imagination and Desire in the Novels of Henry James*, p. 3.
20. Poulet, „Henry James", în *The Metamorphoses of the Circle*, trad. Carley Dawson şi Eliott Coleman, p. 310. (Versiunea românească în Georges Poulet, „Henry James", *Metamorfozele cercului*, p. 430 [n. tr.].) Pentru un comentariu similar asupra procesului de reflecţie interioară la James, vezi Hélène Cixous, „L'Écriture comme placement, ou De l'ambiguité de l'intérêt", în *L'Art de la fiction: Henry James*, ed. Michel Zéraffa, Klincksieck, Paris, 1978, p. 210–11.
21. Porter, *The Pursuit of Crime*, p. 245.
22. Strother B. Purdy, *The Hole in the Fabric: Science, Contemporary Literature and Henry James*, University of Pittsburg Press, Pittsburg, 1977, p. 18. Purdy analizează epistemologia paradoxală a lui James în relaţie cu literatura antihermeneutică contemporană (Robbe-Grillet, Ionesco, Günter Grass, Dürrenmatt, Vonnegut şi alţii).
23. Purdy, *The Hole in the Fabric*, p. 21.
24. Steig, *Stories of Reading*, p. 81–2.
25. *Ibid.*, p. 101–2.
26. Purdy, *The Hole in the Fabric*, p. 26. Purdy comentează: „Din punct de vedere convenţional, cel mai interesant în *The Turn of the Screw* este ceea ce *nu* este reflectat în ea. Pe scurt, nu vom găsi nimic din confortul pe care omul occidental îl are sau de care a ajuns să depindă, în faţa ororii. Nu găsim nici un apel la religie, nu găsim nici un apel la un ajutor exterior, nu există nici un exterior".
27. Joann P. Krieg, „A Question of Values: Culture and Cognition in *The Turn of the Screw*", în *Language and Communication*, 8/2 (1988), p. 151–2.
28. Leo Bersani, „The Jamesian Lie", în *Partisan Review*, 36 (1969), p. 65.
29. Bishop, *When the Master Relents*, p. 69.
30. David W. Smit, *The Language of a Master: Theories of Style and the Late Writing of Henry James*, Southern Illinois University Press, Carbondale şi Edwardsville, 1988, p. 77.

Scanned with OKEN Scanner

31. Kappeler, *Writing and Reading in Henry James*, p. 53.
32. Jean Franz Blackall, *Jamesian Ambiguity and „The Sacred Fount"*, Cornell University Press, Ithaca, 1965, p. 9.
33. Vezi Frank Kermode, *Novel and Narrative*, Glasgow, 1972, p. 15.
34. Kermode, *The Art of Telling*, Harvard University Press, Cambridge, Mass., 1983, p. 112.
35. Kaston, *Imagination and Desire in the Novels of Henry James*, p. 58.
36. Kaston, *Imagination and Desire in the Novels of Henry James*, p. 59.
37. Leo Bersani, *A Fututre for Astyanax: Character and Desire in Literature*, Brown and Company, Boston, Little, 1976, p. 131.
38. Macherey, *A Theory of Literary Production*, p. 99.
39. *Ibid.*, p. 100.
40. Przybylowicz, *Desire and Repression: The Dialectic of Self and Other in the Late Works of Henry James*, p. 33, 285.
41. Vezi Rowe, *Henry Adams and James*, p. 174; Elizabeth Allen, *A Woman's Place in the Novels of Henry James*, p. 170–1.
42. Bishop, *When the Master Relents*, p. 7.
43. Henry James, „The Science of Criticism", în *Selected Literary Criticism*, ed. Morris Shapira, Penguin, Londra, 1968, p. 171.
44. Kappeler, *Writing and Reading in Henry James*, p. 162.
45. Joseph Albrecht, „To Begin: a Postscript", în *Draftings in Reader-Oriented Criticism: Reweaving „The Figure in the Carpet"* (de acum înainte *DIROC*), p. VII.
46. Despre opoziţia din *Phaidros* dintre vorbirea naturală ca un cultivator perseverent, sensibil şi scriitură ca un grădinar superficial, frivol, vezi Derrida, *Dissemination*, p. 150; *Diseminarea*, p. 145.
47. Chambers, *Story and Situation*, p. 177.
48. John Carlos Rowe, *The Theoretical Dimensions of Henry James*, p. 16.
49. Pentru un rezumat al relaţiilor narative caracteristice unei enigme, vezi Ruthrof, *The Reader's Construction of Narrative*, p. 130.
50. Rowe, *Henry Adams and Henry James: The Emergence of a Modern Consciuosness*, p. 241.
51. Elizabeth Allen, *A Woman's Place in the Novels of Henry James*, p. 117.
52. Krishna Balden Vaid, *Techniques in the Tales of Henry James*, p. 82.
53. Derrida, *La Carte Postale*, p. 415. Trad. Samuel Weber.
54. Vaid, *Techniques in the Tales of Henry James*, p. 82.

Scanned with OKEN Scanner

55. Jauss, *Aesthetic Experience and Literary Hermeneutics*, p. 158–88. *Experiență estetică și hermeneutică literară*, p. 248–9.
56. Jauss, *Aesthetic Experience and Literary Hermeneutics*, p. 162. *Experiență estetică și hermeneutică literară*, p. 252.
57. *Ibid.*, p. 181, 186.
58. Derrida, *Positions*, trad. A. Bass, p. 27.
59. Paul Ricoeur, *Time and Narrative*, trad. Kathleen McLaughlin și David Pellauer, University of Chicago Press, Chicago, vol. I, 1983, p. 76–82.
60. Bleich, „Discerning Motives in Language Use", în *Composition & Literature*, ed. Winifred Bryan Horner, p. 88.
61. *Ibid.*, p. 95.
62. Edward Said, „Opponents, Audiences, Constituences and Community", p. 143.

Scanned with OKEN Scanner

VII

ŢESÂND „DESENUL DIN COVOR“: ŞAPTE LECTURI, ŞAPTE SCENARII CRITICE

„The Figure in the Carpet“ prezintă un mic grup de persoane bine intenţionate, angajate într-un test. Cititorul este, aparent, lăsat să decidă.

Henry James, The Art of the Novel *(p. 229)*

... Dacă descrierea pe care o propun pentru înţeles este corectă, trebuie să-şi descalifice propria rezoluţie: discursul analitic este tot atât de autocontrastant, adevărul său tot atât de alunecos, ca în orice operă literară. Acesta este reversul dialecticii paradoxului a lui Barthes: nu putem impune pietrificarea mai mult decât putem să o evităm.

William Ray, Literary Meaning *(p. 206)*

În cele ce urmează voi aduce în discuţie şapte lecturi ale povestirii „The Figure in the Carpet“, elaborate de membrii seminarului meu de teorie critică. Şase dintre aceste eseuri au fost publicate în *Draftings in Reader-Oriented Criticism* (*DIROC*). Propria mea analiză, prezentată la jumătatea seminarului, însă articulată pe deplin abia în acest capitol, este inserată aici pentru a reprezenta cu mai mare acurateţe prezenţa mea inoportunantă în această comunitate de cititori. Trei alte eseuri nu au fost incluse în colecţia *Draftings* deoarece rămăseseră la un nivel incipient de articulare critică. Din perspectiva teoretică adoptată în

Scanned with OKEN Scanner

acest seminar, accentuând procesul interacţional, deschis al scrierii critice[1], acest lucru nu înseamnă că ele nu erau „încheiate", ci mai degrabă că nu au urmat îndeajuns de departe interacţiunea cu povestirea lui James şi alte lecturi, nu şi-au dezvăluit suficient propriul lor proces configuraţional. Scopul principal al acestui seminar şi al efortului publicistic care i-a urmat a fost de a furniza un spaţiu amplu pentru articularea lecturilor poziţionale, conştiente de sine, care s-au implicat într-un dialog critic cu textul jamesian şi unele cu altele. Aceste eseuri puteau merge, aşa cum majoritatea lor au făcut-o, pe urmele modelelor instituţionalizate de articulare critică sau puteau apela la proceduri deconstructive, ironice, paratactice pentru a-şi atinge scopurile. Studenţii au fost de asemenea încurajaţi să caute un anumit grad de conştienţă de sine, să expliciteze presupoziţiile şi operaţiile critice care i-au condus de la reacţia de început la „rescrierea" critică. La modul ideal, după câteva săptămâni de rescriere şi analiză de seminar intensă, toate interpretările pot atinge această focalizare critică „bi-activă" pe figurarea textuală şi pe propriile lor manevre interpretative. Cele trei eseuri neincluse nu au reuşit să treacă dincolo de observaţiile unui răspuns bun sau de o aplicare formalistă a unei grile interpretative deja existentă (preluată, de pildă, din semiotica peirceeană).

Următoarele evaluări critice reprezintă încă un exemplu al interferenţei mele ca teoretician/profesor în acest experiment. Pe măsură ce transform aceste eseuri (şi pe autorii lor) în personajele unui scenariu critic al „dezvăluirii", mai pot spune oare unde sfârşeşte parafraza mea şi unde începe rescrierea? În ce măsură sunt scenariile critice, pe care le identific în lucrările lectorilor mei, produsul propriei mele înscenări? Pe măsură ce alternez modalităţile de descriere, trecând de la proceduri asertive la autoironie (ca în „subcapitolul Ann" descris de unul din auditorii mei de la Harvard Center for Literary and Cultural Studies ca o repunere în scenă miniaturală a episodului „Dora-Freud")[2], reuşesc oare să evadez dintre graniţele scenariului critic pe care eu însumi l-am construit?

Formulată puţin diferit, întrebarea este: „Ce se întâmplă când actele şi performanţele (discurs sau scriitură, analiză sau descriere etc.) sunt parte integrantă a obiectelor pe care le desemnează? Când se pot oferi pe sine drept exemple ale acelui

Scanned with OKEN Scanner

ceva despre care vorbesc sau scriu?“[3] Împotriva negării de către Derrida a oricărui „câştig în transparenţă autoreflexivă“ dintr-o astfel de situaţie tautologică, aş argumenta că o anumită viziune interioară este atinsă, că o „descriere“ a ceea ce se întâmplă în interpretare este posibilă prin intermediul unei dezvăluiri şi reperformări critice a înseşi proceselor supuse examinării. Analiza mea din capitolele VII şi VIII speră totuşi să realizeze mai mult decât doar să reconfirme dinamica lecturii experimentată în seminarul nostru despre „The Figure in the Carpet“. Aducând în prim-plan diferitele „figuri“ parţial asimilate şi scenariile critice pe care lecturile noastre le-au elaborat, revelându-şi cadrele lor „interesate“, parţiale, ea permite, sper, revizuirea şi transformarea ulterioară.

1. „DESPRE MAGICIENI, CAVALERI ŞI SFÂNTUL POTIR: O LECTURĂ ARHETIPALĂ A POVESTIRII «THE FIGURE IN THE CARPET»“ (JOSEPH ALBRECHT)

Joe Albrecht (profesor de Engleză la East High School din Waterloo, Iowa) a exprimat cel mai bine frustrarea comună pe care am resimţit-o începând analiza povestirii „The Figure in the Carpet“:

> Când am încheiat prima lectură a povestirii lui Henry James…, m-am simţit frustrat deoarece „desenul“ misterios nu fusese revelat. Asemeni naratorului din povestire, am presupus că exista într-adevăr un astfel de desen şi m-am simţit vexat pentru că mă lăsasem înşelat când trebuia de fapt să fiu mai circumspect. (La urma urmelor, oricine s-a întâlnit fie şi în trecere cu opera lui Henry James cunoaşte înclinaţia lui spre ambiguitate.) Cu toate acestea am fost tulburat de povestire şi de James însuşi. Am început să o compar, în defavoarea sa, cu *The Turn of the Screw*, deşi această povestire este surprinzător de ambiguă. În final, a trebuit să recunosc că, asemeni naratorului, am presupus că această povestire va revela un secret, că exista

Scanned with OKEN Scanner

de fapt o „comoară ascunsă" undeva în text. Când povestirea nu a revelat nici un secret m-am simţit la fel de frustrat ca şi obsedatul narator. („To Begin: a «Post-script»", *DIROC*, p. V)

Lectura iniţială a lui Joe Albrecht a fost sprijinită de o identificare simpatetic-ironică cu hermeneutul-narator şi de inferenţa unui *scenariu al căutării* în povestire, al cărui succes depindea de o cooperare hermeneutică atentă între cititor şi autor. În această „stare de spirit", Joe a început să scrie „decis să ajungă la nişte concluzii ferme în legătură cu această povestire problematică" şi cu al său scenariu al căutării scurtcircuitat. Prin urmare, el a ales să abordeze „The Figure in the Carpet" prin intermediul arhetipului căutării eroice „ca modalitate de izolare a temei povestirii". Interesant este că „abordarea ortodoxă" a lui Joe proiectată asupra unei povestiri care neagă deschis iluminarea hermeneutică nu a fost o greşeală de calcul: ea nu a soluţionat, nici nu a obscurizat problemele povestirii, ci le-a dezvăluit mai deplin. Rezultatul imediat al interpretării a fost unul *negativ*: „în acest caz căutarea nu este fertilă şi, astfel, eşuează în a împlini rezultatul convenţional al arhetipului..." Sau, cum a argumentat Joe în analiza la a doua lectură, atât dorinţa hermeneutică, cât şi filozofia sa interpretativă fuseseră deja dejucate:

> Nu stilul lui James mă deconcertase, şi nici absenţa unui scenariu sau a unei evoluţii a personajelor. Pe măsură ce dispărea speranţa mea iniţială că, în final, voi descoperi desenul din covor, la fel se întâmpla şi cu satisfacţia mea în lectura povestirii. Mă simţeam de parcă aş fi fost un participant nedorit la o „vânătoare" deşucheată de ouă vopsite de Paşte... Nu-mi displace ambiguitatea,... dar aici m-a deranjat ceea ce mi s-a părut a fi utilizarea brută de către James a unor evenimente artificiale. „Frumoasă «vânătoare» de Paşte, Henry, bătrânule! Dar, ia spune-mi, n-ai uitat cumva să doseşti nişte ouă?"
>
> ... Am descoperit de asemenea că rezistam ideii că „înţelesul" nu poate fi articulat, chiar şi atunci când este descoperit. În această povestire cel mai inteligent dintre critici nu poate descoperi înţelesul folosindu-se în text de inteligenţa sa. Această provocare adusă noţiunii tradiţionale de înţeles îmi crea o anumită anxietate; îmi doream ca naratorul (sau oricine

Scanned with OKEN Scanner

altcineva) să „extragă" înţelesul din text, să dezgroape „comoara ascunsă" sau chiar să dea din greşeală peste ea în altă parte şi s-o divulge, deşi devenea din ce în ce mai clar că aceasta nu se va întâmpla.

Fiind însă un cititor experimentat, bine instruit, Joe Albrecht a depus toate eforturile pentru a recupera o revelaţie secundă compensatoare, astfel încât o temă alternativă „s-a oferit: prin natura lor textele se opun rezoluţiei, tot astfel cum prin natura lor cititorii şi-o doresc. Textele nu pot fi «soluţionate» o-dată-pentru-totdeauna; ele trebuie să rămână deschise pentru a supravieţui. Aceasta poate fi numită cu greu o revelaţie; ca profesor de literatură am pledat întotdeauna (sau cel puţin credeam că o făcusem) pentru o varietate de lecturi".

Ideea unei dialectici necesar incomplete a lecturii i-a fost reconfirmată „în discuţiile de seminar din săptămânile următoare [pe măsură ce] grupul nostru lucra cu tenacitate pentru a construi, deconstrui şi reconstrui povestirea însăşi şi lecturile noastre individuale generate de ea... Fiecare încercare de a extinde limitele unei posibile interpretări a revelat ceva nou despre text şi despre noi în calitate de cititori şi critici" (p. V). Pe parcurs, Joe Albrecht a câştigat un nou sentiment de permisivitate interpretativă: „cititorii şi scriitorii îşi *pot* neglija ego-ul şi certitudinea, iar... profesorii de literatură nu trebuie să se teamă de ambiguitatea textelor". Însă atitudinea lui hermeneutică salută în continuare ambiguitatea fertilă a figurilor literare.

Travaliul analitic al lui Joe Albrecht focalizat pe „The Figure in the Carpet" trece dincolo de aceste raţionalizări predictibile din al său „Postscript". De exemplu, el l-a descris pe narator drept egocentric, oportunist şi manipulator, invocând cu abilitate „o viziune a unei «comori ascunse» undeva în text. Apoi, la o bătaie din palme, comoara promisă s-a evaporat" (*DIROC*, p. 1). Când a venit momentul să-şi redacteze versiunea finală a eseului său, atitudinea lui Joe s-a metamorfozat dintr-o identificare simpatetică cu un „erou mitic inaugurând o căutare măreaţă" într-o recunoaştere ironică a „unui pseudo-erou, un cavaler rătăcitor (şi rătăcind) a cărui căutare a propriei versiuni a Sfântului Potir este inutilă".

Scanned with OKEN Scanner

Totuşi, Joe Albrecht a ales să rămână în cadrul unui scenariu al căutării, citindu-l pe narator ca pe un arhetip corupt: un Lancelot „impur", un hermeneut „întinat deoarece filozofia sa critică este imperfectă şi căutarea de către el a «înţelesului» în literatură doar un joc intelectual bazat pe «manevre» inteligente" (p. 1). Asemeni lui Lancelot, el este marcat de încă un „defect fatal": obsesia lui faţă de misiunea sa mântuitoare. Misiunea naratorului este compromisă de la început, orientată greşit, răsturnată. În final, refuză apoteoza şi recompensa: în limbajul criticii mitologice, nu există nici o eradicare a „lipsei" iniţiale, nici o recunoaştere din partea figurii tatălui, nici o reuniune cu arhetipul mamei. Refuzându-i-se participarea la orice fel de adevăr restaurator, naratorul degenerează în resentiment şi amărăciune (p. 4). Scenariul iluminator îi este astfel negat naratorului. Însă interpretarea lui Joe Albrecht identifică totuşi un Galahad *bona fide*: George Corvick, rivalul experimentat al naratorului „care câştigă Potirul [şi] asemeni lui Galahad... moare la scurt timp după triumful său critic" (p. 1). El „experimentează o iluminare neaşteptată, o schimbare profundă de conştiinţă" (p. 3).

Lectura arhetipală a lui Joe Albreicht pune de asemenea în evidenţă (deşi în mare parte indirect) câteva din tensiunile şi fisurile pe care „The Figure in the Carpet" le introduce în naraţiunea căutării: sentimentul naratorului de autoinadecvare este semnificativ intensificat de către „mesagerul/rivalul" său, Corvick, care îl incită cu sfaturi condescendente de tipul: „Scrie despre el, dacă poţi, ca şi cum aş fi făcut-o eu însumi" (*FIC*, p. 281). Pragul iniţiatic este trecut de mentor, nu de neofit: Vereker, autorul criptic şi figura-tată oedipiană este cel care vine la uşa criticului „cerând[u-i] permisiunea să[-i] treacă pragul". Vereker este remarcabil de ambivalent în rolul său de personaj ce îl informează pe narator asupra sarcinii sale: patern, dar şi neloial, mentor şi manipulator, el subminează şi simultan reconfirmă misiunea eroică. Conflictuale sunt şi răspunsurile lui în ceea ce Joe numeşte scena ritualică a „interogării Sfinxului" din a treia subsecţiune a povestirii.

Dar acest cadru interpretativ lasă fără răspuns alte întrebări importante: de ce şi în ce măsură scenariul „iluminării" eşu-

Scanned with OKEN Scanner

ează în „The Figure in the Carpet"? Cum reconfigurează/subminează această povestire „structura motivelor interconectate"[4] ale povestirii căutării? Poate fi creditat James cu o critică a imagisticii oedipiene (falice) a temei căutării? Ce efecte are inversarea ironică a arhetipurilor căutării (penetrarea eşuată[5], posedarea nesigură a obiectului-de-valoare feminin, inversarea ironică a rolurilor) asupra temei interpretării? Spre finalul eseului său, Joe Albreicht recunoaşte că în discuţie ar putea fi tradiţia hermeneutică însăşi: „noţiunea de «comoară ascunsă» textuală este în cel mai bun caz speculativă". Deşi nu merge până într-acolo încât să repudieze tradiţia hermeneutică în totalitatea sa, Joe se disociază de manifestările sale obsesive ca narator. El conchide în termeni care salvează parţial naraţiunea de căutare a adevărului, reformulând-o totuşi prin contopirea lecturii cu scriitura, a interpretării cu performarea: „Căutarea ratată a criticului-erou sugerează că analiza textuală singură este inadecvată pentru discernerea adevărului pe care literatura îl oferă acelora care ajută la crearea lui" (p. 4). Paradoxul ce se întrevede în această formulare este o frântură a paradoxului mai vast ce acompaniază proiectul lui Northrop Frye (sau analiza structuralistă în general) pe măsură ce trece de la hermeneutică la poetica sistematică, menţinând totuşi sarcina interpretativă tradiţională; sau pe măsură ce elaborează taxonomii „ştiinţifice" complexe ale trăsăturilor şi codurilor recurente numai pentru a recunoaşte că aceste coduri nu epuizează înţelesul textual, că interpretarea arhetipală se desfăşoară pe mai multe niveluri conflictuale şi că se supune „principiului polisemiei înţelesului"[6].

2. „ÎNSTRĂINAREA DIN «THE FIGURE IN THE CARPET»" (TIMOTHY P. LANGE)

Eseul lui Tim Lange, al doilea în ordinea prezentării din seminar, are afinităţi evidente cu lectura lui Joe Albrecht. Tim (un absolvent cu diplomă în Literatura Engleză) operează încă

Scanned with OKEN Scanner

din cadrul naraţiunii căutării, focalizându-se însă aproape în întregime pe drama înstrăinării proprii naratorului (şi cititorului). În redactarea eseului, el a substituit treptat lecturii arhetipale a lui Joe o accentuare existenţială şi etică. Eseul său final valorizează o altă naraţiune (critică) venerabilă: cea a alienării („decadenţei") artistului modern.

Critici de orientări diferite au considerat această naraţiune utilă pentru a explica *atitudinea spectatorială* a lui James, „complexul [său] al înstrăinării". Leon Edel îi atribuie lui James „egoismul splendid al artei"[7], o atitudine detaşată care păstrează arta departe de emoţia confuză, şi „centrii de conştiinţă" ai artei deasupra tumultului vieţii. În evaluarea prea tranşantă a lui Habegger, James nu a fost niciodată capabil „să conceapă şi să realizeze un act fizic, autoasertiv", să producă un *fapt* vizibil (de unde şi eşecul lui ca dramaturg). „El nu a putut să facă toate aceste lucruri din cauza incapacităţii sale de se maturiza într-o cultură în care şi-a petrecut tinereţea şi mare parte din copilărie..."[8] În continuare, Habegger asociază complexul jamesian de „gentleman din Shalott", cu „preferinţa sa de a se sustrage unei realităţi considerate nefinisată, brutală, ameninţătoare şi exploatatoare", şi de a îmbrăţişa ideologia elitistă a modernismului timpuriu: „Sensibilitatea fină alienată este sensibilitatea centrală a lui James şi a unui mare număr de modernişti... În centrul literaturii moderniste întâlnim acelaşi tip de persoană pe care îl găsim şi în ficţiunea lui James... – un sine superior, însă neiniţiat, un mandarin transformat în paria. Acesta este motivul pentru care majoritatea apologiilor moderniste, precum cea a lui José Ortega y Gasset din *The Dehumanization of Art*, reuşesc să combine un tip foarte vechi de elitism social cu un tip foarte nou de izolare"[9].

Aş sugera că această naraţiune a detaşării şi renunţării, care îşi conservă, la James, complexitatea sa ironică, a fost supralicitată de critică şi transformată într-o reprezentare de largă circulaţie a modernismului alienat social, „expresia unei detribalizări în clasa elitei"[10]. Această evaluare culminează cu incriminarea totală de către Lukács a modernismului ca dublu izolat de realitatea socială, atât prin formalismul său, cât şi prin eşecul său de a învesti o imagine narativă incoerentă cu „o ierarhie a semnificaţiei"[11]. Din această perspectivă, rafinată mai recent de

Scanned with OKEN Scanner

Jürgen Habermas[12], „eroarea centrală a modernismului teoretic" este o reluare a dualismului clasic cartesian, „eliberând" subiectul gânditor şi scriitor de constrângerile realităţii: „În locul subiectului cartesian, un subiect celebru *definit* prin independenţa sa faţă de realitate şi de constrângerile cauzalităţii, a cărui existenţă se reduce la a gândi, avem acum subiectul scriitor a cărui existenţă se reduce la a scrie, la a produce înţelesuri în limbaj... Descartes, martorul nostru ineluctabil, stabileşte mai întâi autonomia sinelui gânditor faţă de natură şi societate (= tradiţie şi autoritate) şi apoi se confruntă cu problema reprezentării, a adevărului gândirii sale"[13].

Lectura construită de Tim Lange pe marginea povestirii „The Figure in the Carpet" accentuează în mai multe moduri motivul înstrăinării. El începe prin a discuta această temă în cadrul naraţiunii căutării: *înstrăinarea cognitivă* este preţul pe care trebuie să-l plătească o cultură întemeiată pe ruptura descartesiană dintre cunoscător şi obiectul cunoaşterii (*DIROC*, p. 6). Tim îl descrie pe narator ca distanţându-se treptat de obiectul căutării („figura secretă") pe care doreşte să o posede şi să o manipuleze. Chiar şi după întâlnirea cu Vereker la Bridges, naratorul, în „oblicitatea" sa curioasă, nu este capabil să performeze actul de completare imaginativă pe care îl impune indiciul lui Vereker („Este însuşi firul... pe care perlele mele sunt înşiruite." – *FIC*, p. 293). Tim comentează:

> Naratorul este un observator. El caută un obiect şi „firul", prima parte a metaforei lui Vereker este un obiect pe care, deşi ascuns de nestematele narative, naratorul speră încă să-l descearnă. În al doilea sens, însă, „şirul" (*string*) devine „înşirat", un verb, un proces acţional pe care naratorul este incapabil să-l performeze. Perspectiva sa critică tradiţională îl imobilizează, îl îndepărtează de „secret". (*DIROC*, p. 9)

Analiza lui Tim Lange se focalizează apoi asupra *înstrăinării emoţionale* a naratorului. Naratorul, consideră el, este incapabil de intimitate. Chiar şi insinuările sale sexuale sunt straniu sublimate, golite de referinţa concretă. În opoziţie cu naratorul, Corvick îi apare lui Tim ca un „participant capabil" (*DIROC*, p. 7). El este un om al iniţiativelor, în timp ce naratorul rămâne vulnerabil, dependent de ceilalţi; el este un om de

Scanned with OKEN Scanner

acţiune, în timp ce naratorul rămâne în mare parte staţionar, mărind distanţa ce îl separă de ceilalţi (cu excepţia lui Deane). Naratorului i se refuză accesul direct la orice text (inclusiv la scrisorile lui Corvick), fiindu-i furnizate versiuni parafrazate ale „adevărului". Ceilalţi actori din povestire desfăşoară strategii subtile pentru a se sustrage atingerii naratorului, atât în sens literal, cât şi figurat (de exemplu, gesturile paternale lui Vereker sunt calculate să mărească distanţa, mai degrabă decât să o micşoreze – *DIROC*, p. 8). Aceste personaje devin pentru narator, dacă mi se permite să continui gândul lui Tim, figuri interşanjabile ale *inaccesibilităţii*. Tim Lange consideră totuşi justificate atitudinile lor discriminatorii faţă de narator: ceilalţi „sunt oameni sensibili, capabili de afecţiune şi, de asemenea, sunt romancieri, în timp ce [naratorul] este un recenzor... Consumatorul... nu îl egalează niciodată pe maestrul creator" (*DIROC*, p. 7, 8). În conformitate cu o ierarhie tradiţională a rolurilor culturale pe care Tim nu o interoghează, criticii îşi merită poziţia lor marginală, izolată.

Tim Lange scoate în evidenţă şi *înstrăinarea retorică* a naratorului, eşecul său de a se implica, de a găsi sau produce contiguitatea în absenţa căreia un discurs nu poate apărea: „Astfel, chiar dacă-i pe acelaşi Continent cu ceilalţi, el este detaşat de ei. El se află în Germania (leagănul ortodoxiei critice tradiţionale), iar Corvick şi Gwen în Paris (Mecca artei în contemporaneitate)". Geografia metaforică a lui Tim reconfirmă ierarhia rolurilor culturale: lui Gwendolen şi Corvick li se permite să-l acompanieze pe Vereker în calitate de creatori, în timp ce naratorul este exilat pe tărâmul unei *Literaturwissenschaft*. Este, însă, „spiritul parizian" tabu pentru narator? Nu este naratorul, în final, un „ţesător" talentat al povestirilor, asemeni lui Vereker? Tim crede că nu: „Fără a-i egala pe ceilalţi în inteligenţă, capacitate şi efort creativ şi paralizat de perspectiva sa critică, el rămâne un observator distant" (*DIROC*, p. 10). Povestirea „The Figure in the Carpet", după cum naratorul însuşi recunoaşte, este „regretabilul rod al exilului [lui]" ca „spectator fără voie. Întreaga viaţă mi se refugiase în privire, de parcă desfăşurarea evenimentelor se obligase să mă ţină cu ochii deschişi" (*FIC*, p. 304). Pentru Tim aceasta face din el un model negativ de cititor: funcţia sa este de a demonstra că „cititorul poate să se în-

Scanned with OKEN Scanner

străineze de text adoptând un cadru de referinţă care este ineficient. Eşecul de a porni de la această recunoaştere şi de a explora noi perspective accentuează înstrăinarea cititorului de text". Propria lectură a lui Tim Lange se află, probabil, într-un impas similar, discreditând cadrul de referinţă al naratorului, dar continuând să caute o rezolvare interpretativă în acesta.

Tim îşi încheie însă eseul cu o ipoteză care ar fi putut da lecturii sale o turnură întrucâtva diferită. El îl suspectează pe James de intenţia de „a-l abate pe cititor de la calea cea dreaptă", omiţând informaţii pertinente, creând fisuri narative, generând descrieri obscure, circulare ale „figurii": „Era splendidă, şi totuşi atât de simplă; era simplă, şi totuşi neasemuit de măreaţă, iar cunoaşterea ei ultimă era o experienţă deosebită". Această strategie discursivă „nu creează atât un gol textual, cât sfidează percepţia concretă" (*DIROC*, p. 10); efectul său este de a distanţa cititorul de text, făcând din ce în ce mai dificilă intuirea situaţiei narative. Tim recunoaşte şi că naratorul acţionează în text ca un filtru şi un manipulator important, însă nu avansează pe această linie a analizei. Ar fi putut urmări, de exemplu, eforturile naratorului de a se alătura categoriei de „ţesători" talentaţi, schimbând o credinţă hermeneutică în figuri cu o pasiune pentru figurarea narativă. Participarea lui înnoitoare, productivă la procesul de schimb literar este încă ambiguă, egoistă, însă pare să treacă dincolo de ceea ce Peter Lock (citat de Tim Lange) a numit „ideologia dominantă de secol XIX a consumismului textual"[14]. La acest nivel am putea afla un al patrulea sens, mai radical, al temei înstrăinării: mimarea ironică de către narator a hermeneuticii tradiţionale şi propriul său rol în aceasta ca „tânăr şi neliniştit căutător al adevărului".

3. „IDOLUL DIN COVOR" (DAVID POWELL)

David Powell a răspuns „frustrării rezoluţiei" din povestire articulând o lectură critică „riguroasă" ce a proiectat „asupra textului... o schemă personalizată, una preocupată de problema

Scanned with OKEN Scanner

miturilor artificiale, de inutilitatea lor şi, mai presus de toate, de obsesia noastră faţă de ele" (*DIROC*, p. 12). Această „schemă personalizată" reflectă interesele eclectice ale lui David Powell (înainte de a absolvi cu un master în Educaţie engleză, el a predat, ca misionar, greaca într-un colegiu australian şi engleza la un colegiu baptist din Ankeny, Iowa). De asemenea ea a acutizat, mai degrabă decât a nivelat conflictele povestirii, conferind lecturii sale o turnură polemică evidentă. Remarcile introductive ale lui David accentuează „gradul de lectură arbitrară şi selectivă" implicat în astfel de construcţii critice: „Prin urmare, nu-mi voi cere scuze pentru că sunt prea tranşant, pentru că am încercat să găsesc o *Figură* autoautentificatoare pentru cititor acolo unde – după cum vor sublinia unii – nu există nici una, cel puţin nu aceasta".

Chiar de la început, David şi-a exprimat în seminar îngrijorarea lui pentru deposedarea cititorilor de certitudinile lor hermeneutice de către critica poststructuralistă. Şi totuşi, analiza lui penetrantă cu privire la idolatria figurii din povestirea lui James aruncă îndoiala, cel puţin indirect, asupra existenţei unui unic înţeles recuperabil în orice sistem de credinţe, dezvăluind însuşi procesul prin care astfel de mituri epistemologice sunt constituite:

> În această povestire, puterea *Figurii* de a da viaţă sau de a o lua, de a elibera sau de a încarcera nu poate fi negată. Însă ironia ce trebuie să însoţească această observaţie este că *Figura* e total golită de orice putere *intrinsecă*. Cultul care se prefigurează în jurul *Figurii* se deghizează într-un sistem deschis creat de o sursă independentă de putere, reprezentată în *Figură*. În realitate, însă, sistemul este unul închis. Puterea *Figurii*, în totalitatea sa, derivă din şi se reduce la vanitatea membrilor cultului – adică sunt scriitorii, recenzorii şi cititorii de literatură. (*DIROC*, p. 13)

Procesul de idolatrizare descris de David Powell depinde de un iniţiator versatil, Vereker (care, aş putea adăuga, joacă rolul autoobliterat al fiecărui producător de mit), şi de o elită a discipolilor obedienţi. Misticismul *idolului* este intensificat de comportamentul echivoc al iniţiatului: pe de o parte, afirmând existenţa obiectivă a unei figuri a puterii; pe de altă parte,

Scanned with OKEN Scanner

negând în repetate rânduri „că ar avea o astfel de existenţă sau putere dincolo de cea pe care admiratorii săi i-o atribuie. Această negare este cel mai evident manifestă în refuzul iniţiatului de a dezvălui *Figura* celor neiniţiaţi" (*DIROC*, p. 13). Pentru a traduce această afirmaţie în termeni sociosemiotici, analiza lui David sugerează că literaţii lui James tratează figura, alternativ, ca pe un fetiş material şi ca pe o fantasmă, un simplu semn într-o practică culturală exclusivă.[15] Aceştia trivializează şi obscurizează distincţia dintre obiect şi semn, punând bazele unei semiotici scurt-circuitate ce aminteşte de simbolica nerafinată şi goală a culturii consumiste, aşa cum a fost descrisă de Jean Baudrillard: „Întregul exerciţiu este precipitat de nimic mai sofisticat decât o viziune difuză, implodată şi idolatră a mediului consumist; este fetişul conceptual al gândirii sociale vulgare, acţionând cu asiduitate pentru o reproducere pe scară largă a ideologiei sub masca unui atac disturbator asupra sistemului"[16].

Confuze sunt şi motivele din spatele acestei practici de idolatrizare, amestecând interese de grup cu o devoţiune hermeneutică autentică: „Ce... explică supunerea obsesivă a naratorului faţă de această schemă cu repercusiuni personale atât de mari? Aparent, durerea şi frustrarea provocate de excluderea de pe tărâmul *Figurii* este preferabilă vidului creat de existenţa într-o lume fără *Figură*" (*DIROC*, p.14). Naratorul ezită astfel să producă el însuşi o „*Figură* mai accesibilă", alternativă, deoarece „o asemenea acţiune ar ameninţa fundaţia însăşi a cultului literar şi l-ar deposeda de capacitatea de a conferi putere idolilor săi (inclusiv unei *Figuri* alternative) într-un mod convingător".

Atât Vereker, cât şi criticii săi cooperează la instituirea unei reţele a misterului: „Vereker se presupune că ar fi descoperit [figura] pe măsură ce îi stiliza forma în scriitura sa. În acord cu această lectură, aş dori să sugerez că, de departe, cea mai importantă parte a descoperirii lui Vereker a fost *lipsa* descoperirii din partea criticilor săi" (*DIROC*, p. 18). „Micul lui pont" este propulsat într-un „secret în ciuda lui însuşi" de către o hermeneutică critică ce caută constant în altă parte, dar în egală măsură şi de ceea ce s-ar putea numi o strategie panicată din partea personajului-autor care suprimă posibilitatea de decodare. Vereker îi supune pe toţi cei din povestire unui principiu al

Scanned with OKEN Scanner

nondezvăluirii; „puterea *Idolului* de a-l îmbogăți pe cel inițiat se bazează direct pe exclusivitatea cunoașterii". Ironic, naratorul câștigă „reputația [sa] de agerime" tocmai în momentul în care este îngrijorat că a ratat proverbialul „pont" al lui Vereker (vezi *FIC*, p. 296).

După cum a arătat discuția de seminar, traducerea de către David Powell a „figurii" ca „idol" scoate în evidență un domeniu important al conflictului sociocultural din povestire, interpretându-i însă polaritățile în termeni maniheici chiar mai puternici (inițiați *vs.* inocenți, manipulatori *vs.* manipulați, valori de adevăr *vs.* simulacre). El reduce cultura literară la un comerț frivol cu simulacre și imagini idolatre. Un moralism apăsat informează descrierea pe care David o face societății literare ce constituie cadrul povestirii: Vereker îi apare ca arhitectul și profetul viclean al unei noi religii a absenței; Corvick ca marele preot ce slujește idolul și Gwnedolen ca „nobila consoartă umană" a cărei „carieră e compromisă de faptul că se demite ca să-l caute pe Vereker pentru un indiciu" (*DIROC*, p. 18). În ce îl privește pe narator, el „reprezintă elementul cheie în această comunitate [comercializând] autoamăgirea... și acordurile greșite", iar „vanitatea este trăsătura sa cea mai evidentă. De la primele afirmații până la ultimul cuvânt privitor la *Figură*, el respiră aerul vanității... Vanitatea este atmosfera însăși a universului literar în care el și celelalte personaje ale povestirii trăiesc... Uneori fiecare sens al cuvântului este relevant, inclusiv *mândria, pustiul, inutilitatea* și *lipsa de valoare*" (*DIROC*, p. 14). În pasaje ca acestea, discursul critic al lui David atinge înălțimi parenetice, apelând la parafraze amplificate și italice zdrobitoare. Condamnarea de către el a comunității literare din „The Figure in the Carpet" este inspirată de o neîncredere adâncă în „cultul expertizei și profesionalismului" pe care, în acord cu Edward Said, l-ar face probabil responsabil de transformarea criticii într-un „mic grup de experți și de clienți ai lor"[17]. În realitate, James a mărturisit preferința lui pentru „Tabăra ezoterismului miraculos" în fața „vastului rest al publicului în general, publicul nenumăraților neinițiați"[18]. Viziunea sa a devenit din ce în ce mai „privată", îndepărtându-se de scena socială mai largă a operei sale timpurii, înspre coteriile profesionale sau grupurile restrânse de personaje din romanele sale de

Scanned with OKEN Scanner

mai târziu. „The Figure in the Carpet" distinge totuşi, prudent, între lumea frivolă a criticilor gălăgioşi adunaţi la dineul oferit de Lady Jane şi cititorii-scriitori de tipul lui Corvick şi Gwen.

Accentul pus de David Powell pe figură ca idol permite, pe de altă parte, o reevaluare a poziţiei naratorului în povestire: din victima autoamăgită (după cum le păruse cititorilor anteriori), el devine o figură aspirând la putere, un „diacon în cultul interpretării literare, o religie a cărei promisiune pentru un înţeles sigur provoacă respectul tuturor" (*DIROC*, p. 15). David a interpretat remarcile de sine ale naratorului drept „recunoaşteri deschise" ale unei utilizări interesate a capitalului său critic. El a neglijat, pe de altă parte, câteva dintre asertările iconoclaste ale naratorului, abilitatea sa de a penetra faţada „de sticlă lustruită" a lui Vereker ce ascunde „o figură a vanităţii sale" (*FIC*, p. 284) sau propriul său oportunism tineresc. David a recunoscut însă într-o versiune ulterioară a eseului său că rolul complex al naratorului eludează parţial graniţele alegoriei critice schiţate în acest eseu. În jocul cu idolii, el rămâne în principiu „un *outsider* recunoscut care, încă şi mai grav, ştie că este un *outsider*", cel puţin până în scena finală în care îi inoculează subtil lui Deane propria sa obsesie. David comentează: „Curios este că, procedând astel, naratorul comercializează un bun pe care nu-l posedă şi ajunge să guste din puterea intoxicantă pe care *Figura* le-o oferise lui Vereker, Corvick şi Gwendolen". O concluzie „baudrillardiană" interesantă în analiza pe care o face David povestirii „The Figure in the Carpet": naratorul devine, de fapt, un agent al *hiperrealităţii*, perpetuând mitul figurii secrete, exercitând o putere lipsită de putere asupra cititorilor ce gândesc literal ca Deane şi ca noi ceilalţi.

David Powell îşi încheie analiza într-o notă ambivalentă: el defineşte lumea literară ce constituie *background*-ul povestirii lui James ca un „reactor de fisiune", generând mai multă energie decât consumă, anatemizând comunicarea „figurii". Dar vizează de asemenea (într-o serie de întrebări pertinente) o comunitate critică mai favorabilă, în care autor şi critic, figuri textuale şi cititori ar putea ajunge la un „acord neipocrit", „semnificant" (*DIROC*, p. 21). Obsesia cititorului faţă de figură poate avea atractivitatea sa salvatoare: în măsura în care el/ea reuşeşte să traducă sau să producă una, cititorul/cititoarea „reînvie *Figura* şi

Scanned with OKEN Scanner

distruge *Idolul*" (*DIROC*, p. 23), înlocuind idolatria cu o hermeneutică suspicioasă.

Ceea ce David nu a putut imagina în acest punct este un rol mai pozitiv al naratorului, după cum a fost sugerat ulterior în lucrările lui Joan Talty şi Mike McKinlay şi în propria mea lectură retorică. Naratorul pare angajat într-o căutare autentică a figurii mântuitoare ca o modalitate de a se sustrage presiunilor unei clase profesionale din ce în ce mai egoiste şi mercantile. El a produs chiar o revelaţie oblică a „figurii" (sau mai degrabă a procesului de figurare) în naraţiunea sa. Atât timp cât stimulează în noi o dorinţă interpretativă excesivă care nu este niciodată deplin satisfăcută, naratorul exercită un control puternic asupra lecturii noastre. Dar rolul său este desigur mai complex şi mai variat decât cel al unui reinventator sau disimulator al unor astfel de strategii de putere. După cum recunoaşte Mark Seltzer, „James contrapune explicit strategiile dorinţei şi excesele romanţului strategiilor normalizării; «virusul» naraţiunii este o deviere patologică de la normă"[19]. Excesele şi infatuarea retorică a naratorului faţă de figurile textuale ar putea fi interpretate, pentru a împrumuta expresia lui Seltzer, „ca o strategie de rezistenţă" la normele reglatoare ale societăţii de la sfârşitul secolului al XIX-lea. În acelaşi timp, atrăgând atenţia asupra mecanismului de figurare şi asupra „expertizei artificiale" a întregului discurs literar, naratorul subminează parţial controlul său auctorial şi face ca retoricii sale să i se poată rezista mai uşor de către cititor.

4. „FIGURA NARATORULUI, *CU PENELUL ÎN MÂNĂ*" (MARCEL CORNIS-POPE)

La mijlocul acestui seminar am propus o lectură retoric-deconstructivă a diferitelor activităţi ale naratorului în povestire, nu pentru a arbitra între ele – sau între evaluările lui Joe, Tim şi David asupra naratorului – ci mai degrabă pentru a accentua

Scanned with OKEN Scanner

„scindarea" lor. Lectura mea a pornit de la un „acrostih" de pasaje jamesiene subliniate ce ilustrează ceea ce am considerat a fi câteva dintre direcţiile tematice importante ale povestirii: (a) prezenţa şi manipularea naratorială conştientă; (b) limitările recognoscibile ale naratorului (oportunismul, misoginismul, autoamăgirea, inferenţele iresolute ş.a.); (c) examinările de sine explicite ale naratorului; (d) statutul său schimbător în povestire; (e) motivul „misterului" figural, revelarea naturii sale; (f) conştienţa tot mai acută a naratorului faţă de dinamica subversivă a figurării; (g) figurarea şi dorinţa erotică; (h) figurarea şi motivul jocului.

Lectura mea „anotată" amintind, mă tem, de literalitatea bine intenţionată a lui Lady Jane („Ea îi însemnase literal pasajele cele mai strălucitoare ale prozei mele critice şi dacă eu mă simţeam uşor amuzat îmi închipui că şi Vereker trebuie să se fi simţit la fel" – *FIC*, p. 283), a făcut mai vizibil interjocul secvenţelor textuale ale povestirii jamesiene. Ca povestire multistratificată, intertextuală în sensul pe care i-l atribuie termenului Horst Ruthrof[20], „The Figure in the Carpet" nu poate fi surprinsă printr-o unică lectură lineară. Totuşi succesul său final şi efectele sale polemice depind de abilitatea cititorului de a discerne aceste secvenţe diferite şi de a le urmări în interacţiunea lor dinamică. Spre deosebire de Ruthrof, aş argumenta că aceste secvenţe sau straturi, chiar dacă nu imediat perceptibile în naraţiunea de suprafaţă, sunt totuşi înscrise în text, în forma unor serii lingvistice mai degrabă decât ca „matrici textuale de un ordin superior". Un cititor răbdător, cu putere de discernământ ar trebui să fie capabil să le identifice şi să le împletească pentru a ajunge la o lectură multistratificată, polifonă.

Majoritatea secvenţelor narativ-lingvistice astfel subliniate sunt – în terminologia lui Ruthrof – prezentaţionale, adică stau la baza procesului naratorial, mai degrabă decât a lumii narate. Ele ne-au atras atenţia asupra numeroaselor pasaje ce semnalează funcţia naratorială. Trecerea de la o voce extradiegetică, neutră la persoana I, autoreflexivă ori de câte ori o judecată importantă este performată sugerează importanţa focalizării naratoriale. Persoana I generează acte de vorbire contradictorii sau îşi permite o libertate declarată faţă de „fapte": „Aveam ideile mele"; „Am inferat în mod natural"; „Am tras o concluzie

Scanned with OKEN Scanner

fermă"; „Mi-am luat libertatea de a citi în cuvintele ei"; „Nu m-am putut opri să nu cred sau cel puţin să-mi imaginez"; „Ne-am închipuit întreaga scenă de la Rapallo…; mai bine zis, eu mi-am închipuit-o, având la dispoziţie mai multe informaţii decât însoţitoarea mea, care nu-şi lua ochii de la buzele mele în timp ce ne opream intenţionat" (*FIC*, p. 281, 297, 303, 305, 300–1). Aceşti descriptori puternici contrabalansează referinţele la acte de vorbire sau evaluare nereuşite, mai numeroase în secţiunile de mijloc ale povestirii („Habar nu aveam"; „încrederea [mea] s-a dus", „Mă simţeam debusolat", „Am renunţat la încercarea mea ridicolă" ş.a.m.d.). Naratorul s-a dovedit a-şi calcula mult mai bine mutările decât ni s-a părut după prima lectură, urmărind ironic (din perspectiva avantajoasă oferită de o poziţie ulterioară „clarificată") „rezultatul manevrelor [sale]" ca personaj dramatizat (*FIC*, p. 282). El controlează de asemenea fluxul informaţional, manifestând o „reticenţă în [a-şi] informa" auditoriul şi pe noi, cititorii, cu privire la „detaliile a ceea ce Vereker îmi spusese" (*FIC*, p. 294).

Naratorul manifestă şi alte calităţi care îl plasează în categoria povestitorilor conştienţi de sine. El este un *tergiversant* şi un *disimulator* (simulând ignoranţa sau naivitatea pentru a obţine efecte comice). El împărtăşeşte cu ceilalţi naratori masculini ai lui Poe sau James un „impuls pervers" care este direcţionat în mod egal asupra lui însuşi şi a altora („găseam o explicaţie – perversă, recunosc – a stării mele de dezechilibru în ideea că Vereker mă dusese cu vorba" – *FIC*, p. 290). În scena finală a povestirii, naratorul îşi proiectează „fascinaţia [sa] perversă" asupra lui Deane, cel ce gândeşte literal, reducându-l „prin elaborări narative laborioase" la un auditoriu captiv compus dintr-un singur spectator: „L-am tras spre o canapea, am aprins încă o ţigară şi, începând cu episodul unicei coborâri din nori a lui Vereker, i-am relatat neobişnuitul lanţ de întâmplări care, în ciuda licăririi iniţiale, mă ţineau până astăzi în întuneric. În câteva cuvinte, i-am povestit întocmai ceea ce am scris aici." (*FIC*, p. 313). El reuşeşte astfel să-l aducă pe Deane într-o stare de excitaţie aproape sexuală, stimulând în el „o dorinţă nesatisfăcută" de descărcare (catharsis):

Scanned with OKEN Scanner

... îmi dădeam seama că şocul iniţial începea să-şi atenueze vibraţiile, apoi să pulseze din nou în valuri de întrebări neliniştite şi curiozitate – valuri ce promiteau să crească la fel de vijelioase ca acelea care mă cuprinseseră pe mine. Pot spune că astăzi, ca victime ale dorului neîmplinit, nu poţi să interpui nici măcar un ac între noi. Starea bietului om e pentru mine aproape o consolare; există momente când am senzaţia că este răzbunarea mea! (*FIC*, p. 313)

Jean Perrot a identificat o nuanţă sado-masochistă în multe personaje şi situaţii jamesiene.[21] „The Figure in the Carpet" nu pare să facă excepţie: personajele sale mânuiesc limbajul ca pe o armă, ca pe o modalitate de *a ajunge* la cineva. Discursul lor „este plin de compasiune" (asemeni mâinii lui Vereker pe umărul naratorului) „pentru fractura" din discursul interlocutorului. Ei utilizează limbajul şi ca o stratagemă, folosindu-se de capacitatea sa de a incita *dorinţa*. Singura „figură" pe care naratorul reuşeşte s-o atragă pe covorul său este cea a lui Vereker însuşi: „Parcă-l văd şi acum în jacheta cu picăţele, lângă flăcările din cămin care-şi aruncau lumina pe covor, cu chipul lui frumos şi limpede strălucind de dorinţa de a arăta delicateţe anilor mei tineri." (*FIC*, p. 285). „Pătatul" Vereker apare în acest pasaj atât ca o *figură doritoare*, atrasă de o confruntare cu inteligentul „tânăr în ascensiune", criticul lui, cât şi ca o *figură a dorinţei*, magnetizantă pentru „demonii subtilităţii" ce îl consumă pe critic.[22] Naratorul descrie propria sa stare de „excitare" cu figura într-un limbaj insinuant caracteristic: „Mă incitaţi cum n-a mai făcut-o nimeni... mă provocaţi să descopăr taina sau să mor" (*FIC*, p. 288).

Conceptul de figurare ce emerge din povestirea lui James este astfel profund ambivalent. Descrierea de către Vereker a „figurii" (precum „un lucru... [care] se mulează după fiecare volum, ca piciorul dumitale în pantof. Ea controlează fiecare rând, alege fiecare cuvânt, pune punctul pe fiecare i, plasează fiecare virgulă" – *FIC*, p. 288) poate fi înţeleasă atât ca o reafirmare a unui concept intenţionalist/mimetic al literaturii, reducând textul la un simplu *token*, o „reprezentare completă" a unui plan ideatic central, cât şi ca o vicleană aluzie la un model diferit libidinal, de economie narativă de care am devenit mai conştient după ce am ascultat lucrarea lui Ann Ellsworth. „Ac", „penel", „fi-

Scanned with OKEN Scanner

gură palpabilă", „pont", „indiciu" sunt frecvent folosite atât de Vereker, cât şi de narator ca sinecdocă pentru procesul literar. Vereker pare să invidieze literalitatea falică a criticilor săi, capacitatea lor de a performa acte de vorbire asertive interzise scriitorului creator: „de a numi, de a-i da expresie, de a o formula... Oh, oftă el aproape pasionat, ce n-aş da să fiu unul din *voi*, băieţi, cu penelul în mână!" (*FIC*, p. 289). Pe parcursul scurtei lor asocieri, atât lui Vereker cât şi naratorului li se refuză gratificarea emoţională: lui Vereker prin eşecul criticului de „a-l revela în toată goliciunea lui", iar naratorului prin ratarea, în obsedanta lui căutare a unei „intenţii generale", a acelor „intenţii subordonate" de care s-a bucurat la început. După cum mărturiseşte naratorul, „Nu numai că pierdusem plăcerea cărţilor, dar pierdusem omul însuşi; şi ele, ca şi autorul lor, nu-mi mai puteau aduce bucurie" (*FIC*, p. 296). Autor şi critic eşuează în a atinge intimitatea interpersonală în actul lecturii.

Dar chiar în momentul în care pierde plăcerea lecturii, naratorul descoperă plăcerea mai „perversă" a figurării textuale, a scriiturii productive. În schimbul său cu Corvick, el merge până acolo încât sugerează că lectura ar trebui să se angajeze la nivelul *textual*, mai degrabă decât la unul subtextual (sau extratextual) al operei. La remarca lui Corvick că „în opera lui Vereker se ascunde mai mult decât apare la prima vedere", el răspunde cu ceea ce, superficial, seamănă cu o reasertare a literalităţii: „pagina imprimată a fost inventată în mod expres ca să comunice cu ochiul" (*FIC*, p. 290). Obsesia naratorului cu suprafaţa textuală se dovedeşte a fi totuşi mai puţin literală decât imitaţia lui Corvick de detectare critică: „Prinsese capătul unui fir: avea de gând să tragă din răsputeri, să-l degajeze cu totul" (*FIC*, p. 291). Naratorul îl critică de asemenea pe Corvick pentru că acordă prea multă încredere cuvântului lui Vereker. Deşi nu „eram pregătit să merg atât de departe [să tratez declaraţia d-lui Vereker drept o minciună]... am susţinut că, până la proba contrarie, aş considera-o o fantezie cam exagerată" (*FIC*, p. 294).

Ceea ce naratorul sugerează aici este o lectură figurativă, suspicioasă: o lectură împotriva „adevărului" literal al numelui lui Vereker. Deşi poate inconştient de multe asociaţii conflictuale pe care acest nume le poate genera[23], naratorul se joacă cu

Scanned with OKEN Scanner

litera acestui nume, reiterând inițiala lui Vereker în referințele hiperbolice la capodopera lui Corvick „care urma să fi fost un portret literar suprem, un fel de Vandyke sau de Velasquez al criticii" (*FIC*, p. 306). Flatant sau ironic, lăudând realizarea „virilă" a criticului sau interogând presupusa sa „victorie" critică, acest pasaj sugerează anagramat că figura povestirii într-adevăr „ar începea într-o literă", într-o metaforă textuală.[24] Cea mai potrivită interpretare pentru acest tip de figurare nu este soluționarea „schizoidă" a *puzzle*-ului practicată de Corvick (*FIC*, p. 294), ci o formă imaginativă de lectură retorică. Acest lucru este clar sugerat într-o scenă ulterioară în care naratorul se angajează într-un schimb de „ponturi" metaforice cu Vereker (naratorul numește secretul lui Vereker „un desen complex dintr-un covor persan"; Vereker îl numește „însuși firul pe care perlele mele sunt înșiruite"). Pe măsură ce scriitorul și criticul traduc figura prin figură și metafora printr-o altă metaforă, naratorul se întreabă – cu o naivitate afectată – de unde a primit Vereker pontul *său* (*FIC*, p. 293).

„Pontul", în cazul că există unul, este că „figura" lui Vereker este intim legată de procesul semnificării, de „ordinea, forma, textura cărților [sale]" (*FIC*, p. 287). Ca atare ea poate fi retrasată cel mai bine într-un alt act de figurare narativă sau critică, într-o altă scriitură. Propria povestire a naratorului reface acest proces semiotic ce suprapune performativul și cognitivul, figuralul și reprezentaționalul, „evenimentul" și interpretarea sa. Imaginația sa narativă preia treptat controlul, „completând imaginea [care] mă înlănțuia", distribuind personajele în roluri antagoniste în jurul „figurii" râvnite. Naratorul accentuează pentru noi cu entuziasm *melodrama* scenariului căutării: „Zărindu-mă, ea a fluturat un petec de hârtie – ca o batistă sau un act de grațiere fluturat, într-o melodramă, la picioarele eșafodului – și cât ai bate din palme am coborât în stradă" (*FIC*, p. 300). El pare să salute în mod pervers „seria de fenomene atât de puternic înlănțuite" (*FIC*, p. 303) care îl elimină pe Corvick, apoi pe Gwendolen în chinurile facerii și, în final, pe Vereker și soția lui, deoarece îi reconfirmă rolul de *outsider* patetic, singurul care nu cunoaște secretul. Naratorul intensifică și, în același timp, fragmentează prin insinuări sexuale sentimentul de „tragedie intensă" pe care aceste pasaje îl comunică: „Asta doream să aflu

Scanned with OKEN Scanner

mai presus de toate: văzuse ea idolul dezvăluit? Avusese loc o ceremonie intimă pentru un auditoriu captiv compus dintr-un singur spectator? Pentru ce altceva decât pentru un asemenea ritual se celebrase ceremonia nupţială?" (*FIC*, p. 305). Interjocul tehnicilor realiste şi melodramatice dezvăluie prezenţa unui scenarist, construind conştient, punând în scenă o naraţiune; pe de altă parte, „reafirmă prezenţa în univers a forţelor ce nu pot fi descrise de către sinele diurn şi mintea autosuficientă"[25], forţe ce îl neutralizează pe manipulatorul însuşi.

Pe măsură ce iniţiaţii figurii „secrete" ies unul câte unul din scenă, naratorul devine conştient de alte figuri şi de alte texte. El descrie al doilea roman al lui Gwendolen drept „un covor cu un desen al lui însuşi; însă figura nu era cea pe care o căutam eu" (*FIC*, p. 307). Ulterior, naratorul îl creditează chiar şi pe Drayton Deane cu o înclinaţie spre „adevăruri pe care alţii nu le spuneau din laşitate ori le treceau cu vederea, dar nu pronunţa niciodată acel adevăr care mie mi se părea singurul semnificativ în acea perioadă" (*FIC*, p. 310). Dar această dezvăluire a figurilor alternative rămâne la fel de problematică precum credinţa anterioară a naratorului într-o figură ascunsă, unică: acest proces nu poate fi dus la bun sfârşit fără a risca rezoluţia textuală, totalizarea retorică. De aceea, poate, naratorul îşi apără punctul de vedere prin *praeteritio*, insinuând ceea ce părea să nege. Stilul său circular este ilustrat cel mai bine în următorul pasaj: „Comoara îngropată era numai aur şi pietre scumpe. Acum că se afla acolo, vizibilă, părea să crească neîncetat în faţa ochilor lui; avea să fie, prin veacuri şi în toate limbile, una dintre cele mai minunate flori ale artei literare". O floare a artei răsărită din propria sa imposibilitate, animând „dorinţa [cititorului] pentru a o consuma, în prospeţimea ei, până la ultima picătură" (*FIC*, p. 301); dar necesitând „veacuri şi toate limbile" pentru a fi completă. Această figură poate fi experimentată numai „*în alte cuvinte*", într-un proces continuu reînnoit de semioză narativă. Obsesia „fatidică" a naratorului cu o unică figură îl ajută „să fie subtil, să fie ingenios" (*FIC*, p. 306) – să fie un scenarist al celorlalte „figuri", nenumărate, a căror nedeterminare ironică le împiedică să atingă vreodată împlinirea.

Îmi dau seama că lectura mea, mulţumindu-se la început să urmărească liniile conflictuale ale povestirii jamesiene, s-a

Scanned with OKEN Scanner

îndepărtat între timp de pagina lui James urzindu-şi propriul scenariu „ingenios" în care naratorul a fost distribuit în rolul „ţesătorului" viclean al firului narativ pe care îl citim, relocalizând „demonii subtilităţii" din câmpul criticii în cel al narării. Lectura mea coincide parţial cu cea a lui Ross Chambers, concepând „The Figure in the Carpet" drept o naraţiune „a educaţiei"[26]. În ce anume suntem „educaţi", totuşi, îmi este mai puţin clar: probabil într-o ideologie pluralistă a scriiturii/lecturii, mai degrabă decât într-o postură critică ideală. Naratorul confruntă diferite strategii de lectură, fără ca vreuna să fie satisfăcătoare: răspunsul afectiv, literal al lui Lady Jane; soluţionarea lipsită de umor a *puzzle*-ului de către Gwendolen; lectura rafinat subtilă, maniacă a lui Corvick; lectura de sine ludic enigmatică a lui Vereker; efortul naratorului de a descifra rândurile lui Vereker „impotriva luminii". Moartea câtorva cititori-scriitori experimentaţi din povestire aruncă îndoiala asupra presupusei lor posesii a unei figuri „dătătoare de viaţă", mântuitoare. Aceste decese succesive demască pretenţiile frauduloase ale interpretărilor totalizatoare, dar şi perpetuează această fraudă făcând imposibilă orice verificare directă a „adevărului" figurii. Nici una dintre aceste abordări nu se califică drept model ideal de lectură: ca „victime [comune] ale dorului neîmplinit, nu poţi să interpui nici măcar un ac între [ele]" (*FIC*, p. 313).

Şi totuşi, povestirea lui James, în loc să discrediteze toate sau măcar câteva dintre aceste atitudini interpretative, le suspendă într-o stare de „tensiune comparativă". „The Figure in the Carpet" nu permite competiţiei în numele măiestriei critice să fie soluţionată în favoarea unui model de lectură sau altul. Ea înlocuieşte asfel o logică a antagonismului (ce reduce distincţiile individuale la opoziţii binare) cu o logică a diferenţei asimetrice, furnizând alternative nonexclusive, corelate. Dacă naratorul învaţă ceva în această povestire este, poate, faptul că fiecare lectură ar putea avea momentul său de „convulsie moderată" sau acută, traversat de „jocul unei conştiinţe ironice" (*The Art of the Novel*, p. 228–9), atunci când intră în câmpul scriiturii performative.

Scanned with OKEN Scanner

5. „TEXTUL CA TABLĂ DE JOC; CRITICUL CA JUCĂTOR" (JOAN TALTY)

Lectura lui Joan Talty a aruncat la rândul ei o lumină mai favorabilă asupra performanţei naratorului în calitate de critic şi povestitor. Absolventă a programului de comunicaţii şi educaţie engleză, Joan a abordat „The Figure in the Carpet" din unghiul teoriei jocurilor, dezvoltând analogia dintre cititori şi jucătorii de şah; asemeni ultimilor, cititorii performează manevre individualizate, „unice" care urmăresc totuşi strategii prescrise (*DIROC*, p. 24). Interesant este că, ori de câte ori *motivul jocului* a fost abordat ca model descriptiv în filozofia limbajului, un element de conflict şi „indescriptibilitate" a fost introdus în tradiţia logocentrică. Efortul platonic de a disocia între cultivarea serioasă/adevărată a limbajului (din *logoi peri ontô*) şi *paideia* (jocul) scriiturii, între expresia controlată şi metafora subversivă a intrat adesea în opoziţie cu logica paradoxală a propriilor scrieri ale lui Platon: „Nu numai scrierile lui sunt definite ca jocuri, dar faptele omeneşti în general nu apar drept serioase în ochii lui... Această (non)logică a jocului şi scriiturii ne permite să înţelegem faptul care a produs atâta stupoare până acum: pentru ce, subordonând sau condamnând scriitura şi jocul, Platon a scris atât de mult, prezentându-şi scrierile, rezultate din *moartea* lui Socrate, ca jocuri şi *acuzând* scrisul în scris, purtând împotriva lui această plângere (*graphe*) care nu a încetat să răsune până astăzi?"[27]. Analiza lui Saussure asupra jocului semantic şi a anagramelor a creat o tulburare similară în teoria logocentrică modernă, supunând, în opinia lui Culler, „modelul limbajului ca sistem de semne... unui atac. Ideea conform căreia convenţii lingvistice anterioare îi autorizează pe ascultători sau cititori să identifice semnificanţii şi să le afle înţelesurile pare să fie subminată din ambele părţi de către procesele pe care anagramele le expun: există o modelare ce pare să funcţioneze în absenţa convenţiilor anterioare sau a recunoaşterii lor de către ascultători şi există o modelare care pare creată intenţionat de cititori, ei fiind cei care determină ceea ce contează ca semnificant"[28].

Scanned with OKEN Scanner

Joan Talty s-a orientat treptat spre motivul jocului ca o alternativă fructuoasă la un concept mai rigid, intenţionalist al literaturii. Ea a urmat în fapt o alternativă sugerată deja de către narator: „Înţeleg, e o idee despre viaţă, un fel de filozofie. Dacă nu cumva, am adăugat eu, cu nerăbdarea unei intuiţii şi mai fericite, este un joc al stilului, ceva ce urmăreşti în limbaj." (*FIC*, p. 288–9). Această alternativă îl angajează pe cititor-critic mai activ în jocul textual iniţiat de către autor. Dar jocul este încă inegal, în opinia lui Joan. Tot aşa cum Vereker insistă în a-şi menţine ascendentul asupra naratorului, naratorul deţine un avantaj tactic asupra cititorilor: simultan controlând limbajul, stabilind limitele şi regulile jocului (*DIROC*, p. 24–5).

Motivul jocului este reconfirmat printr-o reţea puternică de imagini relaţionate, parţial reconstruite de către Joan Talty: „sport", „joc de îndemânare", „vânătoare", „plăcerea de a juca", „ideea de plăcere", „jucători de jocuri de noroc", „mutări", „manevre", „victorie", „laurii criticii", „destin", „şansă", „înfrângere totală" ş.a.m.d. Corvick şi Gwendolen sunt descrişi în mod analog ca jucători de şah cântărindu-şi mutările, ca „jucători de ruletă împătimiţi" la Monte Carlo, ca nişte complici în căutare de ocazii de „a împărţi o miză". Naratorul însuşi participă imaginativ la jocul lor, „completând imaginea", oferindu-le celorlalţi doi jucători „figura vag întrezărită a unui antagonist afabil, dar bine apărat – un antagonist care se aşază confortabil în fotoliul său cu mâinile în buzunare şi zâmbetul pe faţa sa calmă" (*FIC*, p. 295). Acest antagonist este desigur miza şi trofeul eforturilor lor conjugate, Vereker.

Urmând sugestiile teoriei dramatice a interacţiunii umane eleborată de Erving Goffman, Joan Talty îi vede pe narator şi alte câteva personaje angajaţi într-un joc al excluderii unul cu celălalt şi cu cititorii lor. Acest tip de competiţie morală şi semantică implică, după descrierea lui Goffman, strategii complexe de disimulare şi codificare[29]: naratorul ascunde informaţiile şi manipulează puţinul pe care îl ştim deja, tratează celelalte personaje într-un limbaj condescendent, ironic, care îi întăreşte poziţia, sau apelează la un stil aluziv ce îl intimidează pe cititor. Alte câteva personaje folosesc o tactică similară de ascundere/„complotare"[30] împotriva naratorului, angajându-se în discursuri figurale, exclusiviste. În succesiunea de evenimente

Scanned with OKEN Scanner

improbabile ce pretind un număr de vieţi în momente neaştep-tate ale povestirii, naratorul colaborează cu destinul, contribuind cu propria sa apetenţă pentru melodramă (Joan vorbeşte despre aspectul de „telenovelă amuzantă“ al ultimei părţi a povestirii). Motivaţia realistă (verisimilitudinea cauzală) este manipulată aici pentru a servi propriile interese.

Totuşi, dintre cele trei nevoi umane majore identificate de Adler şi Rodman[31], nevoia de *control*, de *incluziune* şi de *afec-ţiune*, naratorul are probleme, în opinia lui Joan, mai ales în afirmarea controlului. „De vreme ce nu poate controla ceea ce personajele şi evenimentele îi spun şi îi fac“ (Vereker, Corvick şi Gwendolen exersează cu mai multă abilitate jocul ascunderii), naratorul îşi proiectează nevoia sa de control asupra cititorului (*DIROC*, p. 27). Pentru Joan, această formă de control joacă un rol important în stimularea interesului pentru povestire ca *puzzle* hermeneutic. În tipul de joc exclusivist jucat de narator, plăcerea (naratorului) creşte o dată cu suspansul (cititorului). Din contră, plăcerea şi succesul cititorului în descifrarea *puzzle*-ului narativ sunt frustrate de familia contradictorie de semne generate în jurul figurii-obiect centrale a povestirii: „lucrul“, „comoara îngropată“, „ideea“, „litera P“, „trucul“, „momeala în cârlig“, „cel mai îmbietor lucru din lume“, „gura peşterii“. Într-un efort de a salva plăcerea lecturii şi propriul său accent cognitiv, Joan Talty trage o concluzie pozitivă din indeterminarea radicală a codului hermeneutic în această povestire, ce ar putea fi rezumată ca plăcerea perversă a „noncunoaşterii“: „Prin utilizarea de către narator a cuvântului «joc» am descoperit plăcerea de a înţelege de ce nu pot recupera secretul. Nu pot recupera secretul deoarece limbajul mă împiedică să fac acest lucru“ (*DIROC*, p. 27). Ceea ce cadrul ei analitic nu poate clarifica în acest punct este natura acestei interdicţii hermeneutice şi consecinţele sale pentru o abordare comunicaţională a literaturii ce insistă asupra faptului că „naraţiunile ficţionale [ar trebui] să ne furnizeze cunoaştere“[32].

Mai mult, eseul lui Joan Talty spune prea puţine despre latura „nemiloasă“ a jocului semantic, implicată în această ima-gistică a capcanei, a jocului de noroc, a vânătorii şi victimei (analizată mai pe larg de către Ann Ellsworth). Toate actele de semnificare intră, în opinia lui Lyotard, în domeniul „*agon*-ului

Scanned with OKEN Scanner

general". „A vorbi înseamnă a lupta, în sensul de a juca" cu un adversar de temut: utilizarea acceptată, limbajul rigidizat.[33] Tradiţia hermeneutică a criticii a împins această vocaţie de luptător până la limită. Criticii, asemeni detectivilor, îşi îndeplinesc sarcina cu „intensitatea dorinţei" şi concentrarea unilaterală a „vânătorului în urmărirea unei victime umane"[34]. Jocul detectării critice rezidă într-un egoism şi o competitivitate autoasertive, în mutări şi contra-mutări care încearcă să încline balanţa puterii în favoarea interpretantului.

Pe măsură ce devenea conştientă, mai ales după ce a ascultat lucrările lui David Powell şi Ann Ellsworth, de unele dintre aceste implicaţii, Joan Talty a evitat să transforme analogia sa cu „jocul de şah" într-o celebrare a libertăţii hermeneutice. În timp ce pentru F. O. Matthiessen „The Figure in the Carpet" afirmă iniţiativa cititorului („În [această povestire] cititorii ideali sunt cei pentru care «literatura este un joc de îndemânare», din moment ce «îndemânarea înseamnă curaj… înseamnă viaţă»")[35], pentru Joan ea sugerează natura codificată, guvernată de reguli a jocului critic:

> În calitate de cititori, începem cu textul dat, iar aranjamentul cuvintelor este fix, asemeni pieselor pe o tablă de şah. În lecturile noastre iniţiale, reacţionăm la cuvinte ca parte a unui cod cultural, bazat pe convenţiile limbajului, regulile discursive ale comunităţii noastre, tot aşa cum am face cu regulile unui joc de şah… Totuşi, ca într-un joc de şah, modul în care alegem să ne deplasăm prin text depinde de noi, cititorii sau jucătorii individuali. Primele mutări, primele presimţiri sunt critice de vreme ce ele conduc la interpretări ulterioare mai rafinate… Faptul intrigant în legătură cu jocul nostru este că, o dată cu fiecare mutare pe care o facem în interpretarea textului nostru, ne limităm posibilităţile pentru alegeri ulterioare. Pe măsură ce ne implicăm mai mult în joc, selectăm manevrele coerente cu planul general al acestuia. (*DIROC*, p. 28)

În timp ce Lyotard, urmând sugestiile lui Wittgenstein, accentuează atât latura contractuală cât şi cea inovatoare a „jocurilor de limbaj"[36], analiza lui Joan Talty pare să permită mai puţin spaţiu de manevră. „Obscuritatea" lingvistică a lui James, sugerează ea, ar putea încuraja cititorul „să-şi aducă propria [sa]

Scanned with OKEN Scanner

interpretare în text, să descopere propria [sa] comoară îngropată", dar o dată inițiată, interpretarea cade din nou în ceea ce teoreticienii jocului numesc o „rigiditate secundă"[37], determinată de regulile de joc și de *pattern*-urile ritualizate de comportament.

Lecturile la „The Figure in the Carpet" pe care le-am prezentat până acum demonstrează că primele mutări nu sunt în întregime intuitive sau creative, că cititorii utilizează destul de rar revoluționarele „lovituri de maestru" ale lui Lyotard. În propria ei lectură, prima mutare a lui Joan a fost să identifice povestirea lui James drept tipul de obiect potrivit pentru o operație de decriptologie literară. Această opțiune a fost dictată de interesele imediate ale lui Joan pentru modelele comunicaționale ale literaturii ce subliniază câștigul cognitiv al narațiunilor.

6. „AȘTEPTĂRI ÎNȘELATE" (ANN ELLSWORTH)

Lucrarea lui Ann Ellsworth este direct preocupată de manipularea „nemiloasă" de către James a dorinței cititorului de „cunoaștere și înțeles", și de frustrarea hermeneutică. De la început, problema ei a fost de a găsi o figură adecvată sau o *poziție* a cititorului cu care să se identifice în povestirea lui James. După o identificare timpurie, dificilă cu criticul-narator (care i-a permis să observe amestecul lui de candoare și oportunism), Ann a pierdut – pentru a folosi expresia lui James – „dorința pozitivă de a se încrede în [povestire]". În același timp, ea nu a fost capabilă să-și transfere încrederea asupra unui alt personaj, nici măcar asupra lui Gwendolen:

> Gwendolen mi-a apărut la prima lectură ca posedând un remarcabil autocontrol, o figură ce făcea pereche, într-un mod obscur, cu Vereker, deoarece era și ea un romancier, însă unul repede discreditat de către narator. Nu știam dacă ea își exercita de fapt puterea secretului sau dacă, într-adevăr, era până la

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

> urmă în posesia lui. În calitate de cititor suspicios, aş fi salutat o acţiune decisivă din partea sa, o demonstraţie distinctă a cunoaşterii ei. Aşa cum stau lucrurile, trebuie să mă mulţumesc cu raportul naratorului privind luminozitatea ei şi unica ei afirmaţie memorabilă: „Eu nu «recenzez»,... sunt recenzată". Dacă ştie secretul, ea pare să nu tragă nici un avantaj deschis din acesta, în afară de refuzul ei de a-l divulga naratorului (*DIROC*, p. 29).

Seminarul nostru a sperat în acest punct că Ann Ellsworth (absolventă a Departamentului de Engleză, interesată de teoria critică şi studiile feministe) va refocaliza discuţia de la narator la cele două figuri feminine din povestire, Gwendolen şi soţia suferindă a lui Vereker. Lecturile persuasive ale lui Ann au urmat adesea o direcţie contrară celor încercate de ceilalţi participanţi la seminar. Într-un seminar anterior de naratologie care a explorat dificultăţile lui Joyce Carol Oates în articularea unui discurs reuşit al sinelui feminin în „How I Contemplated the World from the Detroit House of Correction...", Ann a recurs la experienţa autobiografică pentru a completa golurile şi a produce o lectură sociocuturală coerentă a povestirii, punând sub semnul întrebării indeterminările noastre „postmoderne". Dar de data aceasta Ann a rezistat tentaţiei de a urma o linie similară în „The Figure in the Carpet", descriind-o pe Gwendolen atât ca duplicitară, cât şi ca exclusă de la putere.

Rolul echivoc al lui Gwendolen în cadrul povestirii readuce în prim-plan întrebarea referitoare la „orientarea feminină" a lui James, la capacitatea sa de a reprezenta un „altul" exclus. Unele dintre romanele sale de început au abordat feminitatea indirect, chiar ironic.[38] *The Portrait of a Lady, What Maisie Knew, The Wings of the Dove* recuperează conştiinţa feminină mai pregnant, atribuindu-i acel tip de „centralitate alienată, izolată" care iluminează cu succes, chiar şi în autoobliterarea sa, personajele acompaniatoare.[39] *In the Cage, The Turn of the Screw, The Golden Bowl* angajează interpretanţi feminini activi a căror „inteligenţă înflăcărată" completează şi interrelaţionează semnalele lumii înconjurătoare, remodelând realitatea. Alţi câţiva reflectori jamesieni îşi exhibă această atenţie faţă de detaliul neglijat şi neostentativ pe care Naomi Schor îl asociază cu lectura feminină.[40] Dar asemeni corespondenţilor lor mas-

culini, cititoarele lui James pot suferi de „o accentuare prea ardentă a divinației", supracitind fatidic lucrurile în „povestiri și înțelesuri fără sfârșit"[41]. James însuși subordonează uneori detaliile unui puternic „principiu de coeziune", iar utilizarea de către el a tematicii feminine a fost, în opinia lui Habegger, una apropriativă:

> Howells și James au preluat în principal un popular gen literar feminin, s-au insinuat în profunzimile aspirațiilor feminine pe care le articulau, și totuși le-au impus acestora sensul critic al realității care era în acel moment fundamental masculin.[42]

Figurile privilegiate în grupurile literare ale lui James sunt aproape întotdeauna masculine. Dornic de a fi promovat de la nivelul de recenzor începător al „femeilor și poeților minori", la cel de exeget al autorilor masculini, tânărul critic-narator din „The Figure in the Carpet" nu scapă nici un prilej (cum, într-adevăr, nu a scăpat nici James în recenziile sale din tinerețe) de a ridiculiza literatura feminină sau cititoarele burgheze din salonul lui Lady Jane. În mare, femeile ocupă poziții marginale în societățile hipercompetitive descrise de James, chiar dacă – după cum a argumentat Elizabeth Allen – operele de mai târziu ale lui James au reafirmat capacitatea „inteligenței feminine" de a supraviețui și de a câștiga un anume control în cadrul unei lumi masculine rapace.[43]

Interesant este că, în timp ce Ann Ellsworth a evitat o lectură critică ce ar fi reabilitat-o pe Gwendolen, atenția ei pentru detaliile povestirii neglijate până atunci de noi a reușit într-adevăr să reorienteze discuția noastră. Preocuparea sa intensă față de elementele microtextuale (nume proprii, imagistica sexuală, „indicii conflictuale"), precum și strategia sa interogatoare de la începutul eseului („1. De ce ar fi îndrăgostiții mai capabili decât un individ singular să descopere secretul lui Vereker? 2. Ce anume ne spune James, în măsura în care ne spune ceva, despre modul în care să-i citim opera? 3. De ce este autorul prezentat ca victimă sau pradă? 4. Este aceasta o povestire despre intenția eșuată a autorului de a comunica sau despre eșecul criticului de a înțelege?" – *DIROC*, p. 29) sunt exemple pertinente ale unei *hermeneutici feminine* în acțiune. Plină de profunzime s-a dove-

Scanned with OKEN Scanner

dit a fi mai ales analiza ei asupra lexemului „pont" („tip") cu multiplele sale conotaţii (indiciu, penel, falus). Prezenţa acestui cuvânt i-a sugerat o relaţie reuşită, în principal homofilică. Invers, absenţa sa indică separaţia dintre personaje. Ann a interpretat ascunderea de către Vereker a „ceea ce cred că voi, tinerii inteligenţi, numiţi un pont" drept o imagine a tatălui ce se absentează pe sine. Evoluţia naratorului în povestire, maturizarea şi cunoaşterea sa par să depindă de acest pont. Asemeni altor observatori „efeminaţi", inhibaţi ai lui James, acest narator manifestă un respect deosebit pentru o figură masculină activă, asemeni lui Vereker, care deţine „pontul". După cum mărturiseşte naratorul, „îl atrăgea omul, chiar mai mult decât fusese vreodată atras de cărţile sale" (*FIC*, p. 296). Referinţa vanitoasă a lui Vereker la figura sa textuală ca un „organ al vieţii" este subconştient interpretată de către narator drept o promisiune a unei împuterniciri falice.

Dar ceea ce Vereker oferă avidului narator este doar un pont textual, evaziv. „Oferta unui pont", aş argumenta eu, devine o sinecdocă pentru procesul de scriere care oferă o figură textuală în schimbul unui „organ al vieţii" absent. Frivolitatea aparentă a acestei tranzacţii îl surprinde chiar şi pe narator: el se întreabă cum, după moartea lui Corvick, Gwendolen „a putut să se simtă în posesia unui pont tehnic, un fragment de experienţă literară, un mod de a contrabalansa propria durere" (*FIC*, p. 305). Însă oferta unui pont are şi o latură mai agresivă, direct aliată cu puterea şi cu imagistica vânătoare-victimă schiţată pe scurt de Ann. Hugh Vereker este un focalizator şi o figură a puterii ambivalentă: şlefuit (fără unghiuri) şi aspru, modelat şi modelator, momind şi vânzând ponturi. La fel de ambiguu este şi Corvick care pozează în vânătorul galant ce preferă „să doboare animalul cu propria sa armă", mai degrabă decât să urmeze *subterfugiile* înşelătoare ale lui Gwendolen (forţându-l pe Vereker să divulge „încă un pont"); totuşi numele său sugerează rapacitatea unui corb. În acelaşi fel, Gwen este descrisă ca „extravagantă... trăind[u-şi] viaţa pentru arta penelului. Pasiunea făcuse din ea o victimă şi în prezenţa ei mă simţeam aproape apatic" (*FIC*, p. 298). Astfel de pasaje scot la lumină o latură agresivă a jocului vieţii, în care jucătorii se vânează unul pe altul sau devin victime ale propriilor pasiuni.

Scanned with OKEN Scanner

Ambele relaţii, masculin-feminin şi autor-critic, din această povestire par să se bazeze pe acte de „vindere a ponturilor", de „dezvăluire" a unei figuri falogocentrice secrete. Însă latura manipulativă, egocentrică a acestui proces compromite atât „intimitatea îndrăgostiţilor... cât şi pe cea a unui cititor (critic) cu un text. Misterul lecturii/interpretării nu are într-adevăr nici un rost dacă nu implică, asemeni contopirii sexuale, intimitatea, timpul, angajarea şi uneori rezistenţa" (*DIROC*, p. 32). După cum Ann însăşi recunoaşte, căsătoria dintre Gwendolen Erme şi George Corvick nu este fondată pe o intimitate reală (sexuală sau textuală), ci pe promisiunea nesigură a unei viitoare „vânzări de ponturi" (când Corvick promite să împartă secretul său cu Gwendolen după ce se vor căsători, cea din urmă interpretează acest gest ca fiind „echivalent cu a spune – nu-i aşa? – că trebuie să mă căsătoresc cu el fără întârziere"). Dacă posedarea secretului literar este simbolizată prin *căsătorie*, această posedare este de scurtă durată şi aruncă blestemul morţii asupra ambilor posesori (*DIROC*, p. 31–2). Rezultatul „împreunării" lui Gwen cu „pontul/penel/falus" este producţia ambiguă a unui roman intitulat *Overmastered* (Subjugată). Într-o perversiune a ordinii „naturale", naratoarea speră că figura ei prolifică va da roade în opera celui de-al doilea soţ al ei, recenzorul Deane. Dar „opera lui Deane nu înfloreşte şi cel de-al treilea roman al lui Gwendolen este considerat inferior operelor ei anterioare. Trebuie oare să suspectăm că nu a existat nici un secret? Sau cunoaşterea secretului i-a diminuat talentul?" (*DIROC*, p.32) Sunt căsătoria şi iubirea simple instrumente într-un joc subtil de dominare, într-o „fantezie a supravegherii" după cum a sugerat Seltzer?[44]

Ann Ellsworth nu s-a oprit asupra acestei întrebări, şi nici nu şi-a continuat analiza spre o posibilă critică a „falotextului" cu oferta sa frauduloasă a unui „pont/figură" dătăto(a)r(e) de viaţă. Ficţiunea lui James, fără îndoială, nu suportă în întregime o asemenea interpretare. O hermeneutică feminină focalizându-se asupra detaliului ar putea, cu toate acestea, să descopere unele nuanţe şi tensiuni interesante în utilizarea de către James a imagisticii „penelului": „micile peneluri sacre", „penelul eforturilor trecute şi de neuitat şi a chinurilor mele sacre" (*The Complete Notebooks*, p. 179)[45], la care James a revenit după eşecul său ca

Scanned with OKEN Scanner

dramaturg, sunt diferite ca tip de robustul, autoasertivul „organ al vieţii" al lui Vereker. În loc să urmărească o lectură „antifalocentrică", Ann Ellsworth a revenit la propria ei „dorinţă nesatisfăcută pentru secretul lui Vereker" şi la „sentimentul tulburător că atunci când Gwendolen «a dat de lumină» ea a iradiat-o şi obscurizat-o în acelaşi timp" (*DIROC*, p. 32–3).

Dar chiar şi în cadrul acestui discurs, ea şi-a imaginat un model alternativ al schimbului literar în care autorii de tipul lui James sau Vereker fie vor dezvălui „micul [lor] secret", fie vor înceta să-şi „fluture" penelul lor în faţa unui cititor uimit şi doritor. Prima parte a unui răspuns se găseşte în citatul lui Ann din Roland Barthes ce contrapune *figurarea* unei *reprezentări*: „Figurarea este modalitatea prin care corpul erotic apare (în orice grad şi în orice formă s-ar întâmpla) în filigranul textului"[46]. Totuşi, Barthes amestecă aici în mod curios figurarea cu figura fetişizată: „textul însuşi, o structură diagramatică şi nu imitativă, se poate revela pe sine sub forma unui trup, scindat în obiecte fetiş, în situări erotice. Toate aceste mişcări autentifică *o figură* a textului, necesară extazului lecturii..." Întrebarea ce se impune atunci este dacă aceste fragmente (sau structuri) fetişizate ale textului pot procura acea *jouissance* râvnită de cititorii de tipul lui Ann. Ne amintim observaţia lui Lacan că „toate structurile umane au ca esenţă a lor, şi nu ca un accident, restrângerea plăcerii – a împlinirii"[47]. De aceea am argumentat că „extazul lecturii" poate emerge dintr-un proces de refigurare narativă şi critică, mai degrabă decât din localizarea unei „figuri [particulare] a textului". Rescrierea critică, conştientă de sine (şi aici găsim cea de-a doua parte a răspunsului) poate converti ceea ce Ann Ellsworth însăşi numeşte o dorinţă „pentru unitate sau îndeplinirea de către narator a sarcinii eroului", într-o nouă figurare textuală.

Ceea ce Ann Ellsworth nu era pregătită să propună în lectura făcută povestirii lui James a sugerat în al său „Postscript: A Weaver' Note on How Figures Get into Carpets". Descrierea pe care o face procesului de ţesere în tipare subliniază în mod adecvat figurarea în detrimentul figurii:

> Suprafaţa expusă ţesătorului devine uneori un labirint dens de capete de fir ce atârnă liber, indistincte, obscurizând

Scanned with OKEN Scanner

mai mult sau mai puţin desenul din covor... Un alt mod de a insera un desen în covor este printr-o suprafaţă pluşată. Aceasta ascunde de obicei urzeala structurală, iar pluşul poate fi mai lung sau mai scurt, buclat sau tăiat. *Pattern*-ul va emerge în momentul în care suprafaţa pluşată este tăiată la diferite lungimi sau când capetele tăiate sau buclate sunt aranjate în modele. Firele suprafeţei pluşate pot varia în fucţie de culori pentru a produce modele extrem de complexe, tipul de ornamentaţie pe care îl întâlnim în carpetele persane... Pare probabil ca Henry James să fi avut în minte covorul persan sau poate o carpetă ţesută după tehnica tapiţeriei. Modelul în oricare dintre acestea va ocupa întreaga suprafaţă, nu va fi localizat. Va fi o parte integrantă a structurii, nu o ornamentaţie de suprafaţă. (*DIROC*, p. 35)

Metafora capitonării sau ţeserii deschide în mod fericit modelul „masculin" al lui James unei infuzii inspirate a esteticii feminine. Cu marginile neregulate, împletind fragmente şi fire, promovând contrastul în detrimentul unei forme unificate, arta de a „asambla" (asemeni lecturii segmentaţionale, „înstelate" a lui Barthes) sugerează atât o formă de hermeneutică radicală, cât şi o erotică feminină a artei ce are de a face cu „asamblarea ca *jouissance*, cu capitonarea ca expresie artistică a stadiului semiotic preverbal al legăturii mamă-copil, cu posibilităţile estetice ale etapei preoedipale şi cu semnificaţia culturală a unei *écriture couverture*"[48].

7. „TEXTUL CA ELUDARE, SAU AM *CITIT* «THE FIGURE IN THE CARPET» A LUI HENRY JAMES?" (MICHAEL J. MCKINLAY)

Eseul lui Michael McKinlay plasează problematica povestirii „The Figure in the Carpet" la o distanţă egală între performare şi interpretare, sau figurare (înţeleasă ca „istorisire") şi critică în calitate de căutare a unei figuri narative. Totuşi, cei doi poli nu se află la acelaşi nivel axiologic în analiza lui Mike:

Scanned with OKEN Scanner

> Critica literaturii este performată de cei care citesc, mai degrabă decât de cei care scriu... Iniţiaţii sunt cei care istorisesc. Neiniţiaţii sunt cei care nu-şi produc propria operă, dar judecă şi interpretează operele altora. Această confuzie între calităţile performării şi interpretării devine sursa conflictului de ambele părţi şi astfel conflictul major al povestirii. (*DIROC*, p. 37–8)

Această relaţie asimetrică între scriitura creativă şi critică este apoi parţial subminată prin supralicitare ironică: „Asta este, în concluzie, soarta acestui animal umil, numit criticul literar, şi mă îndepărtez de el indignat, învăluit în fumul de pipă". Restul „scrierii" critice a lui Mike este o demonstraţie a faptului că nu ne îndepărtăm, ci recădem în capcana propriilor noastre opoziţii. Mike McKinlay începe prin a descrie textul lui James drept o sală a oglinzilor ce permite fiecărui cititor o experienţă personalizată a povestirii: „asemeni tuturor iluziilor din *sala oglinzilor*, singura imagine clar definită este cea din faţa noastră. Paradoxal, această imagine este o reflecţie particulară a noastră. Trebuie să ne concentrăm asupra acestei imagini pentru a afla ce înseamnă lectura pentru noi înainte de a încerca să definim variatele distorsiuni, lecturile altora" (*DIROC*, p. 38). Totuşi, actul critic nu exploatează direct aceste experienţe interioare, ci mai degrabă „reflecţiile oamenilor ce părăsesc sala oglinzilor gândindu-se la ceea ce au văzut înăuntru". Critica este o formă de retrospecţie, dar şi o *istorificare,* ar fi putut adăuga Mike. Pe măsură ce reconstruieşte evenimentele lecturii după urmele lăsate în memorie, ea este, asemeni oricărei naraţiuni, simultan o „revenire" şi o „devenire" (pentru a împrumuta termenii lui Raymond Federman), recreativă şi exploratoare.

După cum vede Mike McKinlay situaţia, Vereker/James le reproşează criticilor preocuparea exagerată pentru descoperirea figurilor cuantificabile, în locul abordării sălii oglinzilor ca proces. „Criticii stau astfel în sala oglinzilor care este textul, strigând unul la altul «Vino să vezi reflexia aceasta», ignorând cu toţii faptul că nimeni altcineva nu poate vedea exact ceea ce văd ei" (*DIROC*, p. 39). *Figura din covor* este „ceva pe care şi în jurul căreia păşesc criticii, folosind-o drept preş pentru picioare", „ratând" – în opinia lui Mike – o modalitate mai recompensatoare de abordare a textului: distanţarea şi contem-

Scanned with OKEN Scanner

plarea structurii sale «artizanale», mai degrabă decât „jocul pe suprafaţa lui". Mike încearcă apoi să descompună câteva dintre lecturile încercate de colegii săi în lumina acestei „modalităţi mai bune" de lectură. Completând şi amendând interpretarea lui Joe Albrecht, el îl înţelege pe narator nu ca pe un erou-surogat ce porneşte într-o pseudocăutare, ci ca pe un hermeneut eficace implicat într-o explorare de sine scripturală. Graal-ul său este „naraţiunea personală" pe care o produce (*DIROC*, p. 40). Mike interoghează de asemenea tema detaşării hermeneutice a lui Tom Lange: „Pentru că, deşi [naratorul] nu vede încă figura, consider că a făcut primul pas spre aceasta ţesându-şi propriul covor". Ceea ce naratorul descoperă este „esenţa scriiturii": adică (pentru a duce puţin mai departe formularea lui Mike), acel domeniu scriptural conflictual, „captivant" ce poate fi descris numai prin analogie (o pasăre în colivie, momeala în cârligul undiţei, bucăţica de brânză în cursa de şoareci, o inimă într-un trup – *FIC*, p. 288). „Organul vieţii" însufleţeşte povestirea naratorului pe măsură ce „îl capturează/ademeneşte/încarcerează pe cititor şi îl susţine prin măiestria sa absolută". Ceea ce Vereker, Gwendolen şi naratorul au de oferit – fiecare în propria naraţiune – este „o retorică a scriiturii... în sensul cel mai pozitiv al limbajului folosit performativ" (*DIROC*, p. 41).

Ceea ce Mike McKinlay însuşi pare să „rateze" este măsura în care propriul său concept şi practică de lectură critică depind nu de o separare, ci de o interpoziţie a actelor interpretative şi performative. Aceasta îl face să suprapună o înţelegere procesuală a scriiturii unei noţiuni proprii Noii Critici de structură „artizanală", autoconţinută. Eseul lui Mike McKinlay, poziţionându-se „loial în spatele naratorului" ca scriitor, generează o mişcare dialectică ce neagă treptat opoziţia postulată dintre critică şi scriitură. Critica rămâne încă în mintea lui Mike, ca şi „în mintea lui Vereker/James... doar primul pas spre a învăţa să scrii. Singurul mod de a descoperi figura este de a deveni un scriitor, şi singura modalitate de a vedea figura este de a privi înapoi la propria ta scriitură" (*DIROC*, p. 42). Dar aceasta este exact ceea ce James a făcut în prefeţele sale la ediţia New York şi ceea ce naratorul încearcă, deşi cu mai puţin talent, în „The Figure in the Carpet": să transforme critica într-o formă imaginativă de rescriere, o „revizuire" a operei narative ante-

Scanned with OKEN Scanner

rioare. Atât timp cât naratorul din povestire practică o formă antagonistă de critică ce încearcă obsesiv să *prindă* autorul şi intenţia sa „secretă", el îşi vede „umbrit sentimentul de uimire... apelând în final la analiza brută de dragul eliberării de frustrarea [sa] interpretativă" (citat din observaţiile lui Mike după cea de-a doua lectură). Există însă o alternativă critică viabilă la disecţia analitică, bine ilustrată de către naratorul lui James pe măsură ce îşi transformă vânătoarea alienantă a figurii într-o artă a figurării şi rătăcirea în căutarea secretului într-o „cunoaştere utilizată performativ". Problema sa, consideră Mike McKinlay, este aceea că şi-a exersat nou descoperita facultate de istorisire încă inconştient: „Secretul figurii din covor se află în el, în narator, însă el nu-i cunoaşte limitele, parametrii săi, chiar dacă îi dictează opera".

Prin contrast, propriul text al lui Mike McKinlay încearcă, conştient de sine, să descopere „figura... revizuindu-şi propria [sa] scriitură". Acest text angajează o *mise-en-scène* ironică, autocritică ce dezvăluie dialectica paradoxală a lecturii/scriiturii, mecanismul de producere a iluziei propriu naraţiunilor şi textelor critice. El porneşte de la un paragraf cheie din povestirea lui James:

> Te asigur că ţi-ar apărea foarte limpede dacă ai începe să vezi... În orice caz „... în ceea ce mă priveşte, există în opera mea o idee fără de care tot ce am scris ar fi lipsit de valoare. Este intuiţia cea mai subtilă şi mai deplină din toată gândirea mea, iar dezvoltarea ei a fost, cred eu, un triumf al răbdării, al ingeniozităţii. S-ar cuveni să-i las pe alţii s-o spună; dar tocmai asta este problema – nimeni nu o spune. Se desfăşoară, acest mic truc al meu, de la o carte la alta, şi orice altceva, prin comparaţie, e un joc pe suprafaţa lui. Ordinea, forma, textura cărţilor mele vor constitui, poate, într-o zi, pentru cei iniţiaţi, o reprezentare completă a acestei concepţii. Aşa că, firește, asta e ceea ce trebuie să caute criticul... mi se pare chiar că e lucrul esenţial ce trebuie descoperit de critic. (*FIC*, p. 286–7)

Interpretarea critică ce urmează decompune şi recompune acest pasaj circular, apropriindu-şi ironic fragmente din textul lui James ca titluri pentru diferitele sale secţiuni. Asemeni lui Ann Ellsworth, Mike performează o serie de „acte" ce nu permit

Scanned with OKEN Scanner

rigidizarea în naraţiuni critice inflexibile. Şi, bineînţeles, nici nu se sustrag complet presiunilor ordonatoare ale dorinţei narative (şi hermeneutice). Lucrarea lui Mike McKinlay dezvăluie o dialectică a înscenării critice pe care celelalte lucrări au ilustrat-o de asemenea în diferite grade: năzuind la un anumit grad de clarificare de sine fără a atinge rezoluţia ultimă; retrasând graniţele povestirii lui James (şi a propriilor lor interpretări critice) fără a le transcende complet. În interpretare, argumentează Samuel Weber, „nu putem fi în totalitate «într-un» joc sau o povestire, mai mult decât putem să fim inechivoc «în afara» povestirilor pe care le depănăm". Totuşi, prelungind momentul tranzacţional al interpretării, îndreptându-ne atenţia spre şantierul unde este produs înţelesul, putem împiedica „voinţa de totalitate, stăpânire, putere… [de la a] se impune pentru totdeauna"[49].

Scanned with OKEN Scanner

Note

1. Această dialectică interacţională dintre text şi cititor „operează atât pe axa temporală, cât şi pe cea spaţială: tot aşa cum diferite etape ale experienţei de lectură le înlocuiesc pe cele anterioare, invocă revizuiri ale percepţiilor textuale iniţale şi, la rândul lor, sunt dislocate, tot aşa diferite structuri tematice îşi dispută centralitatea şi le împing pe celelalte în fundal". William Ray, *Literary Meaning: From Phenomenology to Deconstruction*, p. 34.
2. Am prezentat câteva secţiuni ale acestui capitol şi ale următorului în una din întâlnirile din cadrul seminarului de „Teorie şi Interpretare a Literaturii" prezidat de Barbara Johnson (Harvard Center for Literary and Cultural Studies, 24 februarie 1988). Câţiva dintre cei care au luat cuvântul au observat de asemenea că discuţia ce a urmat prezentării mele a repus în scenă scenariul interpretativ al seminarului meu, generând atitudini diferite faţă de problema figurii şi dorinţei hermeneutice.
3. Jacques Derrida, *La Carte Postale*, p. 417 (trad. Samuel Weber).
4. Northrop Frye, *Anatomy of Criticism*, Princeton University Press, Princeton, 1973, p. 74. (Versiunea românească în Northrop Frye, *Anatomia criticii*, Univers, Bucureşti, 1972, p. 88 [n. tr.].)
5. În binecunoscuta formulare a lui Joseph Campbell, itinerarul standard al eroului-căutător mitologic constă într-o „izolare de lume, penetrare până la o sursă de putere şi o revenire revigorantă". *A Hero with a Thousand Faces*, Bollingen Foundation Inc., New York, p. 35.
6. Frye, *Anatomy of Criticism*, p. 72.

Scanned with OKEN Scanner

7. Leon Edel, *Henry James: The Conquest of London 1870–1883*, p. XIII.
8. Alfred Habegger, *Gender, Fantasy and Realism in American Literature*, p. 272.
9. *Ibid.*, p. 291–2.
10. *Ibid.*, p. 294.
11. „Un stil naturalist va rezulta din acest proces… Forma particulară pe care o poate lua acest principiu al arbitrarității naturaliste, această lipsă de structură ierarhică, nu este decisivă. O întâlnim în „condițiile sociale" atotdeterminante ale naturalismului, în metodele impresioniste și cultivarea exoticului de către simbolism, în fragmentarea realității obiective, în futurism și constructivism, în *Neue Sachlichkeit* german, în fluxul conștiinței în suprarealism." Georg Lukács, „The Ideology of Modernism", din *The Meaning of Contemporary Realism*, trad. John și Necke Mander, Merlin Press, Londra, 1963, p. 34.
12. Jürgen Habermas, „Modernity – An Incomplete Project", în *The Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern Culture*, ed. Hal Foster, Bay Press, Port Townsend, 1983, p. 3–15.
13. J. M. Berstein, *The Philosophy of the Novel: Lukács, Marxism and the Dialectics of Form*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1984, p. 234.
14. Peter W. Lock, „«The Figure in the Carpet»: The Text as Riddle and Force", în *Nineteenth-Century Fiction*, 36 (1981), p. 158.
15. Îi datorăm distincția standard dintre fetiș și idol cărții lui F. Max Muller *Lectures on the Origin and Growth of Religion* (1878): „Un fetiș numit așa pe bună dreptate este el însuși înțeles drept ceva supranatural; idolul, din contră, a fost inițial conceput doar ca imagine, o similaritate sau un simbol pentru altceva". Citat în W. J. T. Mitchell, *Iconology: Image, Text, Ideology*, University of Chicago Press, Chicago, 1986, p. 191.
16. Jean Baudrillard, *For a Critic of the Political Economy of the Sign*, trad. și introd. de Charles Levin, Telos Press, St. Louis, Mo, 1981, p. 88.
17. Said, „Opponents, Audiences, Constituencies and Community", p. 136.
18. Henry James, *Notes of a Son and Brother*, Scribner's, New York, 1914, p. 87.
19. Seltzer, *Henry James & the Art of Power*, p. 140.
20. Vezi Ruthrof, *The Reader's Construction of Narrative*, capitolul 7, „Narrative Strands: Presented and Presentational".

Scanned with OKEN Scanner

21. Perrot, Henry James: *Une écriture énigmatique*, p. 121–157.
22. Între timp am găsit un argument similar în Samuel Weber, „Caught in the Act of Reading": „Figura nu este simplu «din» covor: este *pe* covor... şi diferenţa este *de taille*. Pentru că acest mic *detaliu* marchează figura ca mai mult decât o simplă imagine, o apariţie, mai degrabă un *corp*, obiectul şi subiectul vulnerabil al dorinţei. Cu rănile nevindecate de mâinile celuilalt (Autorul), criticul se supune acum spectacolului dorinţei sale: abandonând efortul de a vorbi în numele său, îi lasă pe alţii să vorbească pentru el şi, mai mult decât atât, *să i se adreseze*, ca destinatarul exclusiv al Autorului. Autorul devine astfel Autorul lui, imaginea dorinţei lui..." (p. 209).
23. Din punct de vedere fonetic „Vereker" sugerează asociaţii cu *adevărul* (din lat. *vere*: referitor la adevăr, legitim, corect); *ruşinea* (din lat. *verecundus*: sfios, ruşinat); *trafic ilegal* (din germ. *verekeln*: a repugna, a prejudicia ceva pentru cineva şi germ. *verkehren*: a manevra, a comercializa, a face trafic/a perverti); şi *muritor* (din germ. *verebben*: a pieri, a se stinge). Cel puţin una sau două dintre aceste asociaţii s-ar putea să fi fost făcute de James: de exemplu, el o pune pe Gwendolen să citeze din *Eneida*, Cartea I, linia 405 („Vera incessu patuit dea") ca o descriere pentru „dezvăluirea" de către Vereker a „adevărului" faţă de Corvick.
24. Peter W. Lock vede în aceste variaţii pe tema literei V şi a altor combinaţii similare ceva de tipul figurii ascunse a povestirii lui James („«The Figure in the Carpet»: The Text as Riddle and Force", p. 157–75). Alţi critici şi-au îndreptat atenţia asupra semnificaţiei literale a numelor: pentru William R. Goetz, Corvick şi Vereker sunt (cosonant, cel puţin) unul imaginea difuză în oglindă a celuilalt (*Henry James and the Darkest Abyss of Romance*, Louisiana State University Press, Baton Rouge, 1986, p. 169). George Bishop (*When the Master Relents*, p. 5) a sugerat chiar că, de fapt, combinaţia dintre Corvick şi Erme produce anagrama Verickor, „literele rămase ce sunt abandonate reprezentând redutabilul «me» («eu»), semnalul inteligenţei şi obsesiei egoiste a naratorului nenumit".
25. Peter Brooks, *The Melodramatic Imagination: Balzac, Henry James, Melodrama and the Mode of Excess*, Yale University Press, New Haven şi Londra, 1976, p. 19.
26. Chambers, Story and Situation, p. 174–5.
27. Derrida, *Dissemination*, p. 157, 158; *Diseminarea*, p. 149, 150.

Scanned with OKEN Scanner

28. Jonathan Culler, *Ferdinand de Saussure*, ed. rev., Cornell University Press, Ithaca, 1986, p. 128.
29. „Negocierea, ameninţarea, promisiunea – fie în comerţ, diplomaţie, probleme de război, jocuri de cărţi sau relaţii personale – îi permit unui competitor să opună capacitatea sa de disimulare a intenţiilor şi resurselor, capacităţii celuilalt de a forţa secretul să devină lizibil.“ Vezi „Character Contests“, în Erving Goffman, *Interactional Ritual: Essay on Face-to-Face Behavior*, Doubleday/Anchor Books, New York, 1967.
30. Erving Goffman, *Forms of Talk*, University of Pennsylvania, Philadelphia, 1983, p. 134.
31. Ronald Adler şi George Rodman, *Understanding Human Communication*, Holt, Rinehart, and Winston, New York, 1985, p. 9.
32. Wallace Martin, *Recent Theories of Narrative*, Cornell University Press, Ithaca, 1986, p. 190.
33. Jean-François Lyotard, *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge*, trad. Geoff Bennington şi Brian Massumi, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1984, p. 10. (Versiunea românească în Jean-François Lyotard, *Condiţia postmodernă*, trad. Ciprian Mihali, Editura Babel, Bucureşti, 1993, p. 29 [n. tr.].)
34. Dennis Porte, *The Pursuit of Crime*, p. 233.
35. F. O. Matthiessen, Introducere la Henry James, *Stories of Writers and Artists*, New Directions, New York, 1944, p. 6.
36. „Ideea nu este că cineva manevrează jocurile, ci că, în fiecare joc existent, cineva face noi mutări, deschide posibilitatea unor noi competenţe în jocuri prin regulile lor actuale… Este o problemă de inventivitate în jocurile de limbaj.“ – Jean-François Lyotard şi Jean-Loup Thebaud, *Just Gaming*, trad. Wlad Godzich, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1985, p. 62. „Se poate face o mutare pentru plăcerea de a o inventa: căci ce altceva este toată munca de hărţuire a limbii pe care o realizează vorbirea populară şi literatura? Invenţie continuă de construcţii lingvistice, de cuvinte şi de sensuri, invenţie care, la nivelul vorbirii, face să evolueze limba şi aduce mari satisfacţii. Dar fără îndoială că nici această plăcere nu este independentă de un sentiment al succesului, smuls de la un adversar cel puţin, dar de la unul de talie, cum este limba stabilită, conotaţia.“ Lyotard, *The Postmodern Condition*, p. 10; *Condiţia postmodernă*, p. 29.
De observat, totuşi, că insistenţa lui Lyotard asupra singularităţii absolute a jocurilor de limbaj reinstaurează logica reductivă a

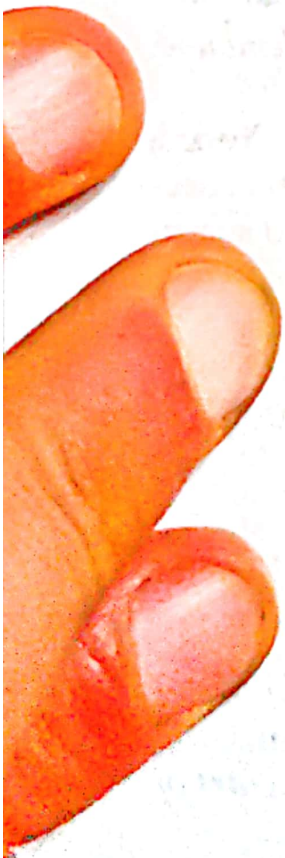
Scanned with OKEN Scanner

identității pe care se presupune că o ataca. După cum argumentează Samuel Weber în postfața la traducerea engleză a cărții *Just Gaming* (p. 104), „de îndată ce câmpul [unei *agonistici* generale a limbajului] este constituit prin jocuri absolut incomensurabile și astfel esențial determinabile, aspectul agonal este restrâns paradoxal de existența *sistemului* – cu alte cuvinte, de ideea unui sistem finit de reguli, absolut în singularitatea sa. Din acest moment, lupta nu mai este posibilă în afara unui joc, dar acest joc ca atare nu se află în luptă, nu poate fi".

37. Vezi Uri Rapp, „Simulation and Imagination: *Mimesis as Play*", în *Mimesis in Contemporary Theory*, ed. Mihai Spăriosu, p. 147.
38. În opinia lui Richard Poirier, James se identifică în *Washington Square* în mare parte cu Sloper, delectându-se cu ironiile devitalizatoare ale ultimului îndreptate împotriva lui Catherine: „A-l considera [pe Sloper] pe întreg parcursul romanului drept o figură melodramatică înseamnă a ignora faptul că înainte de teribila scenă din Alpi, percepțiile sale ironice asupra experienței sunt, cu mici modificări, cele ale lui James". Vezi *The Comic Sense of Henry James: A Study of the Early Novels*, Oxford University Press, New York and Oxford, 1960, p. 169.
39. Despre rolul paradoxal al acestor „centralități alienate", vezi Rowe, *The Theoretical Dimensions of Henry James*, p. 247–50.
40. Naomi Schor, *Reading in Detail: Aesthetics and the Feminine*, Methuen, New York și Londra, 1987.
41. După cum remarca James în prefața sa la ediția New York a povestirii *In the Cage*, „Conștiința mea centrală în această anecdotă suferă, din motive de verosimilitate, mărturisesc, de o accentuare prea ardentă a divinației, dar în lipsa acestui exces fenomenele expuse și-ar fi pierdut principiul lor de coerență. Acțiunea dramei este pur și simplu aventura «subiectivă» a tinerei – cea a inteligenței sale cu adevărat înflăcărate; tot așa cum catastrofa, tot așa cum soluția depind de istețimea ei" (*The Art of the Novel*, p. 157).
42. Habegger, *Gender, Fantasy and Realism in American Literature*, p. 56.
43. Allen, *A Woman's Place in the Novels of Henry James*, p. 133–4.
44. „A înțelege, a cunoaște și a iubi sunt contopite într-o vigilență intimă a grijii... [ce] implică atât o fantezie a supravegherii, cât și plăcerea cunoașterii." – Mark Seltzer, *Henry James & the Art of Power*, p. 81.

Scanned with OKEN Scanner

45. Rowe a identificat detalii imagistice similare în *The Bostonians* şi *The Aspern Papers* ce prefigurează, în opinia lui, „atacul postmodern mai general asupra «falogocentrismului» pe care îl putem găsi la teoreticienii francezi ai reprezentării culturale a femeilor". – *The Theoretical Dimensions of Henry James*, p. 99–118.
46. Roland Barthes, „The Pleasure of the Text", în *A Barthes Reader*, ed. Susan Sontag, Hill and Wang, Strauss and Giroux, New York, 1982, p. 410–11.
47. Jacques Lacan, „Discours de clôture des journées sur les psychoses chez l'enfant", în *Recherches*, 11 (1968), p. 145–6.
48. Elaine Showalter, „Piecing and Writing", în *The Poetics of Gender*, ed. Nancy K. Miller, Columbia University Press, New York, 1986, p. 226.
49. Samuel Weber, postfaţă la Jean-François Lyotard şi Jean-Loup Thébaud, *Just Gaming*, p. 111, 113.



Scanned with OKEN Scanner

VIII

RECITIND, RESCRIIND, REVIZUIND: INTERPRETAREA POSTSTRUCTURALISTĂ ŞI PEDAGOGIA LITERARĂ

A revizui înseamnă a vedea, sau a parcurge, din nou – ceea ce, în cazul unui lucru scris, presupune nici mai mult, nici mai puţin decât a-l reciti. I-am ataşat, într-un moment de melancolie, şi ideea de rescriere... Credeam că rescrierea este atât de dificilă, chiar absurdă, încât ajunge să fie imposibilă – gândind, tocmai din această cauză, în acelaşi fel şi despre relectură. Însă surpriza acestui test a fost că, unde prefigurasem cu mâhnire un efort dublu, s-a dovedit a fi unul singur... Oare ce a fost acest exerciţiu în cel mai rău caz... dacă nu o invitaţie onestă adresată cititorului de a visa din nou împreună cu mine şi în interesul propriei sale asimilări a înţelesului meu?

Henry James, The Art of the Novel *(p. 338–9, 345)*

Trebuie să-i ajutăm pe lectorii noştri să-şi folosească propriile puteri ale textualizării. Trebuie să-i ajutăm să înţeleagă că fiecare poem, piesă şi povestire este un text în relaţie cu altele, atât pre-texte verbale, cât şi sub-texte sociale şi toate tipurile de post-texte, inclusiv propriile răspunsuri ale studenţilor, fie ele orale, scrise sau performate. Răspunsul la un text este întotdeauna el însuşi un text... Acesta este motivul pentru care expresia, producerea de noi texte de către lectori, trebuie să joace un rol principal în tipul de curs pe care îl discutăm.

Robert Scholes, Textual Power *(p. 20)*

Scanned with OKEN Scanner

1. „SURPRIZELE REEXAMINĂRII": REFLECȚII ASUPRA ATELIERULUI PE MARGINEA POVESTIRII „THE FIGURE IN THE CARPET"

Cele șapte eseuri critice pe care le-am discutat în capitolul anterior se citesc cel mai bine în secvența lor dialogică, în efortul lor de a trasa „*cu alte cuvinte* desenul din covor în fiecare circumvoluțiune" (*FIC*, p. 303). În ciuda dorinței lor normale de rezoluție hermeneutică, studenții care au luat parte la acest experiment au ales să-l urmeze pe James într-un proces de *reexaminare*, „privind cum reînnoirea [care este] mai animată decât repetiția tradițională" produce „mult mai mulți peștișori argintii ce plutesc în apele adânci ale aspirațiilor noastre decât poate cuprinde plasa celei mai bogate capturi" (*The Art of the Novel*, p. 345). În loc să limiteze procesul de revizuire figurală declanșat de rescrierea lor critică, acești cititori s-au simțit încurajați să exploreze „bogăția marginilor", locul în care este produs înțelesul în interacțiunea dintre text și cititor. Atenția lor s-a îndreptat asupra activităților interpretative (completarea golurilor, selecția, integrarea, schematizarea, restructurarea) și a modalităților de articulare critică disponibile cititorilor ce doresc să-și canalizeze interesul lor hermeneutic într-o modalitate productivă de critică.

Studenții primesc adesea cu anxietate noile împuterniciri și responsabilități interpretative. Eliberați de o aderență constrângătoare la canoanele interpretării „obiective", ei devin mai conștienți de efectele deconcertante, restructurante pe care lectura le produce atât asupra lumii textului, cât și asupra propriilor experiențe. Tehnica mea, detaliată în următoarea secțiune a acestui capitol, este de a orienta atenția studenților prin relectură și critica explorativă, conștientă de sine, asupra acelor arii de dificultate textuală care au generat răspunsuri negative sau problematice în timpul primei lecturi. Solicitați să-și explice și să-și analizeze răspunsurile, studenții încep să surprindă interrelaționarea complexă dintre ideologia textului și propriile lor grile interpretative. Îi îndemn în continuare să exploreze interesele și credințele personale ce modelează narațiunile lor

Scanned with OKEN Scanner

critice. „Înţelegerea de sine" căutată de teoria răspunsului trebuie să fie acompaniată de o cercetare critică a situaţiei retorice a lecturii ce „creează pentru ceilalţi o înţelegere, într-un mod special, a textului"[1]. La modul ideal, „povestirile [noastre] de lectură" ar trebui să împletească o naraţiune asociativă, personală, cu o refigurare critică a textului în termenii „alterităţii" sale ireductibile.

Povestirea dominantă de lectură din seminarul nostru pe marginea povestirii „The Figure in the Carpet" a accentuat întâlnirea fiecărui cititor cu procesul (şi simbolistica) figurării. Interpretările noastre au încercat să facă faţă, fiecare în felul său, unei dificultăţi fundamentale din povestirea lui James, descrise eterogen ca o ascundere a „figurii", o „frustrare a rezoluţiei", o negare a „dorinţei cititorului de unitate". Ann Ellsworth a rezistat unui impuls predicitibil de a coopera cu textul lui James printr-o operaţie de completare a golurilor şi „discernere a înţelesului". Ea s-a mulţumit să performeze o lectură „interstiţială", focalizată pe detaliile microtextuale. Alţi cititori au întreprins o lectură puternică, re-creatoare ce a concretizat o „Figură autoautentificatoare pentru cititor". Ambele tipuri de lectură, articulată sau parataxică, au reliefat modalităţi recognoscibile de receptare şi interpretare. Ele au reuşit de asemenea să stabilească un context interpretativ mai larg, un „sistem organizat al *diferenţelor*" în sensul lui Laclau şi Mouffe[2], alcătuit din poziţii conflictuale *vis-à-vis* de povestirea lui James prin intermediul căruia fiecare practică articulatorie poate fi mai bine evaluată.

Din această perspectivă, chiar şi acele lecturi pe care o pedagogie critică mai restrictivă le-ar descrie ca „lecturi greşite" (*misreadings*) s-au dovedit a fi semnificative atât timp cât au angajat un model explicativ sau o practică interpretativă ce provoacă deschis (sau sunt provocate de) povestirea lui James. Nu mă gândesc aici la lecturile greşite din punct de vedere factual sau la unele dintre erorile critice mai complexe („remanipularea semnificantului", „argumentele sofistice", „argumentele extratextuale", „tonul sau actul rostitor") enumerate de Christine Brooke-Rose în prezentarea sa făcută criticii jamesiene[3], ci mai degrabă la lecturile creatoare rezultate dintr-o aplicare (greşită) a unui model critic (de exemplu, unul arhetipal-hermeneutic) interogat de povestire. În timp ce probabilitatea primei categorii

Scanned with OKEN Scanner

de erori este considerabil redusă de tipul de travaliu analitic intens, prelungit, ilustrat pe larg în acest seminar, ultima categorie poate juca un rol important în procesul de ajustare şi restructurare critică a aşteptărilor generice. Nici una dintre lecturile critice încercate în acest seminar nu s–a „potrivit perfect"; toate au fost revizuite şi redefinite în mod repetat pe parcursul elaborării noastre critice. Astfel, fiecare lectură a trecut printr-un număr de etape de reajustare:

(a) un răspuns negativ la textul lui James din unghiul evaluativ al unei abordări specifice (lectura arhetipală a lui Joe Albrecht, accentuarea figurii-ca-idol a lui David Powell);

(b) o căutare ulterioară a unei evaluări mai favorabile în cadrul aceluiaşi model (răsturnarea de perspectivă a lui Joan Talty în cadrul abordării bazate pe teoria jocului sau reutilizarea pozitivă de către Mike McKinlay a naraţiunii căutării a lui Joe Albrecht şi a scenariului detaşării al lui Tim Lange);

(c) o critică parţială a modelului de lectură propus; prefigurarea unei lecturi alternative, surmontând scenariul interpretativ acceptat iniţial. Fiecare eseu critic a presupus astfel o componentă autocritică importantă, participând simultan şi la un proces de *revizuire colectivă:* operând iniţial din interiorul unui cadru formalist, aceste lecturi critice au reuşit treptat să reorienteze discuţia înspre întrebări mai radicale privind epistemologia naraţiunii lui James sau etica interpretării.

Acest experiment critic a reconfirmat de asemenea faptul că până şi lecturile cele mai „creatoare" sunt într-o anumită măsură „plagiatoare", recurgând la „reguli" interpretative, convenţii şi scenarii critice recognoscibile împărtăşite de comunităţi interpretative mai largi. Aceleaşi eseuri critice au utilizat adesea modele aflate în conflict (o concepţie a Noii Critici depre text ca „artizanal" şi autoconţinut în conflict, cu o poetică performativă, orientată asupra procesului, în lucrarea lui Mike McKinlay). Confruntând „The Figure in the Carpet" cu scenariile lor interpretative individuale, aceşti cititori au putut să dezvăluie eforturile povestirii de a rescrie scenariile şi convenţiile moştenite, precum şi „oscilarea continuă" a propriilor lor procese critice între încălcarea normelor şi supunerea la norme.

În final, fiecare eseu critic a refigurat povestirea lui James în jurul unei teme interpretative dominante. Aceste scenarii in-

Scanned with OKEN Scanner

terpretative, aş argumenta, au fost determinate în egală măsură de contextele povestirii lui James şi de o tradiţie critică ce privilegiază anumite modele explicative ale literaturii în detrimentul altora. Joe Albrecht a considerat „The Figure in the Carpet" ca o naraţiune cu un scenariul al căutării, aplicându-i astfel tipul de strategie critică ce se potriveşte cel mai bine unei epistemologii a „comorii îngropate": „o lectură arhetipală, în special arhetipul căutării eroice" (*DIROC*, p. V). Lectura lui Joe a putut astfel accentua atât eşecul naratorului în calitate de hermeneut, cât şi, într-o anumită măsură, subminarea tradiţiei căutării în naraţiunea lui James. În mod asemănător, Joan Talty a tratat povestirea jamesiană ca pe un joc de rebus, necesitând strategii de dezvăluire literară. Alegerea sa pare dictată de o gramatică culturală tradiţională ce clasifică textele după probabilitatea de decodare. Lectura lui Tim Lange a sugerat o altă temă faimoasă: cea a *înstrăinării* artistului modern de societate. Analiza sa s-a axat pe eşecul naratorului de a se implica emoţional, retoric şi cognitiv, dar şi pe funcţia sa educativă în povestire ca o figură de transfer pentru „complexul detaşării" specific cititorului (*DIROC*, p. 10). Propria mea analiză retoric-deconstructivă a actelor conflictuale de diegeză ale naratorului a evidenţiat în final un scenariu *performativ* în povestirea lui James: unul care îşi deconspiră propriul aparat enunţiativ.

Diferitele soluţii critice experimentate în aceste lucrări s-au inspirat direct din interesele specifice fiecărui cititor: critica arhetipală (Albrecht), mitografia (Powell), teoria comunicării (Talty), literatura feminină/feministă (Ellsworth), scriitura creativă (McKinlay). Deosebit de interesant a fost cazul lui Ann Ellsworth: în timp ce a rezistat cu succes tentaţiei de a coopera cu naratorul (şi cu James) în scopul împlinirii sarcinii hermeneutice, excelenta sa analiză asupra detaliilor microtextuale (imagistica de tip „pont-indiciu" sau „joc-vânătoare") a schiţat preludiul unei teme antifalocentrice la James. Evoluţia lucrării ei a reprezentat convingător dinamica lecturii pe care am experimentat-o cu toţii pe parcursul acestui seminar, avansând de la dezamăgirea hermeneutică la o noţiune mai performativă de „urzeală" critică, în al său „Postscript".

O pedagogie literară întemeiată pe activităţile de „rescriere" promite să convertească frustrarea interpretativă într-o

Scanned with OKEN Scanner

experienţă creatoare. Un tip de „completare" experimentală, ce implică în primul rând o transpoziţie („În cele din urmă, naraţiunea frustrărilor şi dificultăţilor noastre începe să compenseze, şi să participe, la coerenţa absentă a poemului"[4]), dar şi o activitate de rescriere critică ce configurează textul prin intermediul grilelor de producere a înţelesului moştenite cultural. Dacă este adevărat că mulţi dintre studenţii noştri sunt „funcţional handicapaţi... incapabili de a *integra* gândirea lor în propria lectură şi scriitură, ori de a permite lecturii şi scriiturii să se interrelaţioneze reciproc şi cu textualitatea lumii"[5], un accent pus pe articularea critică conştientă de sine s-ar putea dovedi util. Desigur, după cum a demonstrat experienţa acestui seminar, interpretările re-creatoare, bine argumentate nu pun capăt discuţiilor; din contră, ele stimulează controversele, redeschizând procesul de lectură şi scriere revizioniste.

În final, intenţia noastră principală nu a fost de a substitui o modalitate de lectură cu alta, ci mai degrabă de a aduce în prim-plan o gamă largă de posibilităţi interpretative în diseminarea lor culturală. După cum argumentează şi Holland, „în loc să diminuăm lecturile, restricţionându-le sau chiar anulîndu-le pe unele din ele", ar trebui „să ne prevalăm de diferenţele umane pentru a spori numărul răspunsurilor, pentru a multiplica posibilităţile şi a îmbogăţi întreaga experienţă"[6]. Seminarul pe marginea povestirii „The Figure in the Carpet", pe care l-am prezentat, accentuează de asemenea diversitatea interpretativă, însă din motive diferite. Experimentul a fost motivat iniţial de un interes pentru procesul de refracţie (rescriere) critică prin care o cultură îşi aproprie textele sale. Acest proces poate fi conceput ca implicând „forţe sociale ce ne controlează lectura determinându-ne să reducem alteritatea textului", precum şi efecte lingvistice şi textuale care „ar putea influenţa şi afecta [habitudinile noastre de lectură] şi... extinde capacitatea noastră de a percepe şi a accepta alteritatea"[7]. Preocuparea majoră a atelierului „The Figure in the Carpet" a fost de a crea un „context observaţional" adecvat pentru manifestarea *pattern*-urilor din comportamentul interpretativ, un context în care teoria să poată fi testată împotriva performanţelor critice individuale şi în care acestea din urmă să-şi poată revela modelele lor interpretative şi retorice conflictuale. Prin urmare, accentul nu a căzut atât pe „iniţierea" lecto-

Scanned with OKEN Scanner

rilor în modalităţi radicale de interpretare în afara paradigmei de scriitură critică activă, conştientă de sine, pe care am argumentat-o aici, cât pe încercarea de a-i face conştienţi de modul în care strategiile lor interpretative interacţionează cu textele literare, „intrând în competiţie cu ele în conformitate cu cerinţele istorice şi psihologice“[8].

Remarcile ce urmează intenţionează să fie atât reflecţii asupra dinamicii cititorului experimentate în seminarul nostru axat pe „The Figure in the Carpet“, cât şi sugestii metodologice pentru o practică a interpretării bazată pe conceptul de „rescriere“ critică. Sunt conştient că, după cum sugerează şi povestirea „The Figure in the Carpet“, această ofertă de „ponturi“ teoretice este un slab substitut pentru experimentarea critică directă. Nu este deloc sigur, ne avertizează De Man, că rezultatele practice ale unei cercetări teoretice a activităţilor de lectură/scriere sau „a modului în care ea ne permite să îndeplinim anumite sarcini interpretative şi să citim anumite texte, pot fi detaşate de investigaţia teoretică însăşi şi făcute astfel disponibile celor care nu au luat parte efectiv la ea“ (*The Resistence to Theory*, p. 29). Procesul real de ajustare şi negociere critică ce s-a desfăşurat pe parcursul seminarului nostru „The Figure in the Carpet“ este dependent-de-context, relevant în principal pentru cei care au împărtăşit dinamica interpretativă a acestui seminar. Aş pretinde totuşi că rezultatele acestei investigaţii (inclusiv eseurile discutate în capitolele anterioare) pot fi împărtăşite de o comunitate critică mai largă. Cineva din exterior se poate ralia acestei discuţii fără prea mare dificultate deoarece acest seminar a explorat în esenţă relaţiile constitutive dintre teoria şi pedagogia literaturii, dintre lectura textelor şi scriitura critică. Procesele urmărite aici, deşi influenţate de alegerile pragmatic-critice ale unei comunităţi specifice de cititori, pot fi experimentate într-o diversitate de forme şi subiecte de predare. Acest lucru intenţionez să-l argumentez mai pe larg în următoarea secţiune, ce conţine schiţa unui model poststructuralist de pedagogie literară bazat pe concepte de relectură/rescriere, precum şi pe exemplificări ale modului în care aceste concepte pot fi adaptate pentru seminariile introductive sau intermediare de literatură.

Scanned with OKEN Scanner

2. PROTOCOALE DE LECTURĂ ŞI STRATEGII DE SCRIITURĂ CRITICĂ

Atelierul pe marginea povestirii „The Figure in the Carpet" a urmărit două obiective relaţionate: (a) acela de a extinde repertoriul de tehnici interpretative ale studenţilor, întemeind practica lor critică într-o teorie a limbajului şi semnificării mai coerentă; (b) de a încuraja studenţii să examineze strategiile retorice utilizate de texte pentru a genera răspunsuri şi propriile lor manevre de interpretare-rescriere. S-ar putea ridica întrebarea relevanţei unei practici interpretative focalizate pe actul lecturii, pe articularea narativă şi critică, pentru un seminar de literatură. În ce măsură poate un seminar orientativ de literatură să devină un context adecvat pentru studiul unor strategii de lectură aflate adesea încă într-un stadiu incipient? Este conştienţa de sine în lectură un scop oportun şi realist pentru studenţi?

Există avantaje evidente pentru introducerea acestui tip de observaţie critică a proceselor de lectură/scriere în seminariile din anii superiori sau din programele de masterate-doctorate în care accentul principal este deja pus pe explorarea diferitelor modalităţi de articulare şi semnificare. Pentru a lua un exemplu recent, într-un curs de semiotică narativă din anii terminali ce examina critic modelul conjectural pe care se bazează în mod tradiţional povestirile şi interpretările lor, studenţii au putut să pună treptat în evidenţă relaţia dintre modelul de decodificare semiotică implicat în text şi rolurile cititorilor vizate de noi. Opunând *Heart of Darkness* (Joseph Conrad) povestirii „A Scandal in Bohemia" (Arthur Conan Doyle), de exemplu, ei au putut explica mai coerent modul în care cooperăm cu textele „deschise" în generarea şi interogarea unei perspective asupra lumii şi să înglobeze sau să reziste perspectivelor asupra lumii oferite de textele închise. Câteva dintre lucrările lor au mers mai departe în examinarea nevoilor particulare ale cititorului pe care aceste două tipuri de povestiri le satisfac, cartografiind diferenţa dintre ele nu numai în funcţie de aşteptările de lectură pe care aceste texte le generează, dar şi de regimurile hermeneutice conflictuale pe care le ilustrează, unul bazat pe mecanismele hedo-

Scanned with OKEN Scanner

niste şi reafirmatoare de sine, celălalt pe provocările intelectuale şi experimentale.[9] Disputa dintre aceste două regimuri nu a fost soluţionată cu uşurinţă: unii studenţi au optat cu o anumită anxietate pentru „provocări" critice, alţii şi-au reclamat dreptul de a fi gratificaţi de literatură, mai degrabă decât copleşiţi de ea.

Diferite procese şi aşteptări par să funcţioneze, pe de altă parte, în cursurile introductive sau intermediare de literatură. Un curs orientativ în abordările critice va trebui mai întâi să producă o conştientizare a varietăţii de strategii interpretative pe care o cultură le face disponibile (un scop ambiţios în sine) şi numai ulterior să-şi întoarcă atenţia asupra principiilor retorice şi filozofice subiacente acestor „abordări". Şi totuşi, scopul dublu al extinderii „gramaticii" şi canonului nostru de lectură şi al producerii unei conştientizări a supoziţiilor lor subiacente poate fi realist urmărit şi într-un curs de orientare în metode critice. Să luăm ca exemplu un curs cu titlul „Modalităţi de abordare a literaturii" („Approaches to Litearature") pe care l-am predat la Virginia Commonwealth University (toamna 1988), o instituţie tipic urbană care reuneşte, într-un echilibru destul de nesigur, o sarcină mai elementară de aculturaţie cu un accent asupra pregătirii umaniste comprehensive. Această agendă eclectică, ce se reflectă în programa de învăţământ, metodele şi diversitatea socioculturală a studenţilor, a servit foarte bine scopului meu, furnizându-mi un context bogat pentru analiza strategiilor şi atitudinilor de lectură. Mai ales într-un astfel de mediu dinamic, contradictoriu, precum cel al unui colegiu urban, profesorul trebuie să combine sarcina de *orientare*, „expunându-i" pe studenţi la o gamă largă de idei şi tehnici critice, cu cea de *demistificare* critică, făcându-i să înţeleagă avantajele unui rol discursiv mai activ în cultură. Cursul „Modalităţi de abordare a literaturii" a urmărit acest scop dublu în mai multe moduri:

(a) structurând prezentarea abordărilor critice actuale în jurul câtorva contexte pragmatice (*cititorul ca şi context:* critica receptării; *textul ca şi context:* Noua Critică şi structuralismul; *dinamica autor-text:* fenomenologie, psihanaliză; *intertextul ca şi context:* poststructuralismul, deconstructivismul; *cultura ca şi context:* semiotica culturală, feminismul, noul istoricism)[10];

(b) păstrând sub observaţie etapele discrete ale procesului interpretativ legate de aceste contexte critice (răspunsul critic,

Scanned with OKEN Scanner

lectura atentă, critica genetică, analiza retorică, critica culturală) şi dezvăluind strategiile lor interpretative şi retorice caracteristice;

(c) permiţându-le studenţilor să experimenteze direct dinamica recursivă a interpretării, în desfăşurarea sa treptată, pornind de la răspuns, trecând prin interpretare/articulare până la (auto)evaluare. Studenţii au fost ghidaţi prin fiecare etapă a procesului interpretativ, încurajaţi să exploreze în discuţii de grup reacţiile lor la prima lectură, analizele la a doua lectură şi lucrările critice ce pornesc de la arii particulare de dificultate textuală. La sfârşitul cursului, studenţilor li s-a oferit prilejul de a completa dialectica articulării critice într-un atelier pe marginea romanului *The Turn of the Screw* al lui Henry James, ce a durat trei săptămâni şi care s-a finalizat cu elaborarea unui proiect structurat în următoarele secţiuni: jurnal de lectură; analiza răspunsului; eseu interpretativ; justificarea topicii şi abordării; comentarii la procesul de elaborare şi revizuire critică.

La fel ca şi seminarul dedicat povestirii „The Figure in the Carpet", acest curs de orientare critică a plecat de la ipoteza că prin segmentarea procesului interpretativ în etape discrete, adesea conflictuale, putem deconspira strategiile noastre de lectură, participarea noastră la procesul complex de construcţie culturală pe care nararea îl angajează. Tensiunea euristică pe care am încercat să o creez în seminariile mele este cea dintre o *primă lectură* participativă „naivă" şi o *relectură/rescriere* critică. Procesul de relectură, definit de pe poziţii diferite precum cele ale lui Barthes, Frye, Ricoeur, Riffaterre, Iser, De Man sau J. Hillis Miller (vezi analiza mea din capitolul I) ar trebui să joace un rol important în interpretarea naraţiunilor deoarece înlesneşte accesul la nivelul discursiv şi prezentaţional al unei povestiri, nivel care rămâne aproape complet obliterat pe parcursul primei lecturi:

> Problemele ridicate de relectură sunt dificile îndeosebi... în teoria narativă, deoarece deşi trăsăturile orientatoare ale naraţiunii, de fapt singurele aspecte pe care cei mai mulţi cititori le observă – adică intriga şi personajele –, sunt aparent disponibile la o primă lectură, interpretarea naraţiunii, mai ales în cursurile universitare, se bazează de obicei pe

Scanned with OKEN Scanner

trăsăturile nedisponibile sau disponibile numai unui grup restrâns de cititori, dacă nu are loc relectura.[11]

Aceste trăsături – lingvistice, structurale, generice, retorice – fac din povestire o structură ce invită la răspuns şi ale cărei cuvinte sunt capabile de diferite realizări în procesul lecturii. În timp ce prima lectură ignoră aspectul discursiv al naraţiunilor, desfăşurând un „răspuns linear, participativ, precritic, ce se orientează înspre concluzia operei", a doua lectură ne aruncă înapoi în „labirintul complicat al ambiguităţilor, înţelesurilor multiple, imaginilor recurente şi ecourilor sunetului şi sensului"[12].

Nici o lectură nu este completă în absenţa unei mişcări recursive către aspectul prezentaţional al textului narativ, în absenţa unei explorări a efectelor figurării narative asupra cititorilor. Prima lectură poate dezvolta cel mult o interpretare „blocată", incompletă, în cadrul căreia studenţii „performează o unică sinteză, mai degrabă decât sinteze variate şi tind prea curând şi prea repede să ajungă" la o rezoluţie. Câtă vreme se bazează doar pe răspunsul la o primă lectură, studenţii vor face apel în „explicaţiile" lor scrise la o parafrază literală sau la ceea ce Mariolina Salvatori numeşte o abordare structurală „blocată": „ei izolează diferite segmente din text şi apoi le combină prin conexiuni secvenţiale arbitrare (de obicei conjuncţii) – o modalitate de compoziţie ce este marcată de o restrângere constantă a opţiunilor de a explora şi dezvolta ideile"[13]. În relectură, pe de altă parte, ei sunt „proiectaţi în limbaj, în fluxul şi surprizele sale", forţaţi „să recunoască faptul că sunt parte din acest flux, din această «scriitură»"[14]. O examinare retoric-semiotică a textelor va dezvălui o dată în plus regularităţile şi convenţiile înscrise în naraţiuni, precum şi „schemele"[15] interpretative (structuri ale vocabularului, concepte, aşteptări generice) aplicate de către cititori textelor. Ea va permite de asemenea studenţilor să surprindă gradul în care propriile lor lecturi critice participă la un proces mai vast de schimb narativ şi articulare culturală.

Pedagogia poststructuralistă îşi propune să convertească o primă lectură naturalizată într-o „hermeneutică secundă" interactivă ce angajează activ cititorii în realitatea discursivă a textu-

Scanned with OKEN Scanner

lui, în producerea înţelesului. Dar în timp ce încearcă să „dubleze comentariul" cu o perspectivă diferenţială, autoreflexivă care tulbură fluxul „natural" al primei lecturi[16], acest tip de pedagogie ar trebui de asemenea să menţină o anumită tensiune şi cooperare între acestea. Succesul lecturii se întemeiază pe o oscilaţie dublu orientată între absorbţia naivă şi performanţa critică, participare şi reflecţie de sine. Cititorul nu poate concretiza simultan procesul narativ şi lumea ficţională, deşi poate fi conştient de gradul în care ele se structurează reciproc. Dinamica lecturii prin care „transformăm o structură aditivă de semne conţinând setul dublu de semnificanţi, procesul prezentaţional şi lumea prezentată, într-o lume concretizată văzută dintr-un unghi cvasifizic şi ideologic specific"[17] rămâne în mod adecvat scindată şi deschisă.

Procedurile folosite în cursul meu „Metode de abordare a literaturii" şi analizate mai jos se prevalează de aceste tensiuni şi interese conflictuale ale dinamicii noastre de lectură, făcându-i pe studenţi conştienţi de negocierile complexe ce conduc de la răspuns la rescrierea critică.

A. Prima lectură şi răspunsul critic

Ca parte a unui proces continuu de *socializare* ce afectează atât textele, cât şi cititorii, suntem învăţaţi să reacţionăm în moduri mai mult sau mai puţin asemănătoare la texte narative pe parcursul primei lecturi. Aşteptări culturale şi habitudini interpretative destul de ferme ne reglează răspunsurile. Majoritatea dintre noi citesc cu autoindulgenţă ficţiunea, căutând o reconfirmare a aşteptărilor şi presupunerilor personale. Procesul de lectură însuşi se bazează în mare parte pe proceduri secvenţiale şi holiste, pe „naturalizare" (Culler), „procesul de construire a unei coerenţe" (Iser), „atenţie selectivă" (Rosenblatt), cititorul purtând – şi lăsându-se purtat de – ceea ce „trăieşte pe parcursul evenimentului de lectură"[18]. În ciuda idiosincraziilor noastre ca lectori individuali, sau a rolului important pe care fizionomia noastră psihologică şi culturală o joacă în interpretare, citim în moduri ce au atins un anumit grad de regularitate şi acceptare publică, devenind o parte a bagajului performativ al fiecărui cititor. George L. Dillon, de exemplu, vorbeşte de trei „abordări"

Scanned with OKEN Scanner

sau stiluri de lectură de bază pe care le numeşte stilul „Personaj-Acţiune-Morală (PAM), stilul Căutător-de-Secrete şi stilul Antropologic“[19]. Multora dintre noi ne face plăcere să citim ficţiune pentru „lanţul de evenimente“ sau pentru „logica interioară a personajului“, extrăgând în ambele cazuri o lume a evenimentelor şi oamenilor din textul narativ şi experimentându-o în izolare faţă de trăsăturile sale discursive. „Căutătorii-de-secrete“ (CDS) pot duce explorarea lor ceva mai departe, sondând nu numai lanţurile de evenimente, dar şi motivaţia personajelor şi semnificaţia simbolică a detaliilor, sperând să scoată la lumină secretele îngropate în povestire. În final, cei mai inventivi dintre noi ar putea încerca să deducă normele şi valorile culturale implicate, dar nu afirmate în mod necesar în povestire. Fiecare abordare reconstruieşte prin operaţii obişnuite de identificare, inferenţă, umplere a golurilor şi conectare, unul dintre nivelurile diegetice ale povestirii: codul proeretic (al acţiunilor şi opţiunilor personajelor) în stilul PAM, codul hermeneutic în abordarea CDS şi codul referenţial în stilul „antropologic“ al lecturii.

Mai ales în cadrul primelor două abordări, cititorii trec dincolo, în spatele sau dedesubtul povestirii ca text, distilând din ea ceva ce transcende şi ascunde realitatea sa discursivă: un inventar de indivizi şi acţiuni, o lume propoziţională. Ei sunt numai incidental preocupaţi de atitudinea retorică, prezentaţională, de *pattern*-urile imaginilor şi stilurilor înscrise în limbajul povestirii.[20] Procesând ceea ce consideră a fi trăsăturile proeminente sau „ascunse“ ale unei naraţiuni, cititorii atenţi la intrigă sau personaje nu găsesc necesară o relectură. Pentru ei, textul narativ este o coajă golită de conţinut care şi-a îndeplinit sarcina: aceea de a intensifica dorinţa lor de a vedea soluţionate un mister sau un conflict.

Aceiaşi cititori, pe de altă parte, vor considera povestirile care împiedică diegeza facilă ca fiind frustrante, obscure şi „seci“. Ei se plâng – asemeni multora dintre studenţii mei – că astfel de povestiri nu le-au „captat imaginaţia“, că lectura a devenit datorie nerecompensată. Interesant este că ei vor deveni în astfel de momente „foarte conştienţi că citesc“, „menţinându-se la suprafaţă“ mai degrabă decât pătrunzând mai adânc în povestire. Procedura mea constă în a sprijini această conştienti-

Scanned with OKEN Scanner

zare de sine în faţa lecturii, selectând acele texte care provoacă interesele şi slaba implicare în lectură a studenţilor începători, şi tulburând – prin întrebări analitice şi sarcini interpretative – progresia lineară a lecturii iniţiale. Înainte de prima lectură am distribuit chestionare care le cereau studenţilor să se oprească periodic din lectură[21] şi să noteze observaţii referitoare la:

- detaliile despre intrigă sau personaje ce sunt accentuate sau pe care le-au perceput ca semnificative;
- secvenţele narative, rolul lor în dezvăluirea şi construirea coerenţei tematice;
- cuvintele, grupările de imagini ce le-au rămas în minte;
- reacţia lor imediată la aceşti stimuli textuali, intuiţii caracterologice şi narative facilitate de ele;
- „golurile", contradicţiile, întrebările nesoluţionate din intriga, caracterizarea sau structura generală a poveştirii;
- ceea ce pare să asigure fluxul lecturii sau, din contră, să-l obstrucţioneze;
- sursele de informaţie narativă, integritatea şi autoritatea lor;
- orizontul de aşteptări la deschiderea cărţii şi modul în care acestea sunt împlinite/frustrate de către povestire;
- reacţia lor de ansamblu faţă de povestire, aspecte pe care le consideră provocatoare sau greu de acceptat.

Aceste chestionare referitoare la prima lectură nu dau naştere unor simple răspunsuri afective, ci unei anumite forme, oricât de imatură, de *răspuns critic*. Răspunsurile afective, „autobiografice" nu ne spun prea multe despre procesul lecturii, decât în cazul în care bariera dintre sine şi text este anulată şi studentul obligat să se angajeze mai atent în retorica textului. Protocoalele mele de lectură sunt calculate să submineze *diegeza* facilă a studenţilor, condensarea de către ei a unei „poveştiri" coerente, desprinse de cuvintele de pe pagină. Diegeza cititorului, au observat naratologii, este afectată de procesele în mare măsură neexaminate ale construirii unei coerenţe şi „de greutatea pe care o au cultura şi tradiţia": „În lectura unei naraţiuni... traducem un text într-o diegeză în acord cu codurile pe

Scanned with OKEN Scanner

care le-am internalizat... Memoria stochează nu cuvintele textului, ci conceptele lor, nu semnificanţii, ci semnificaţii"[22]. „Povestirea" pe care o actualizăm este astfel obţinută printr-un proces de triplă abstractizare: din stilul specific al unui autor; din limbajul în care a fost scris textul; din mediul sau sistemul de semne utilizat.[23]

Tipurile de întrebări pe care studenţii mei le confruntă pe parcursul primei lecturi sunt destinate să disturbe „inerţia calmă a procesului diegetic", dezvăluind punctele de tensiune atât din interiorul naraţiunii, cât şi dintre aceasta şi ordinea diegetică pe care i-o impunem. I-am încurajat astfel pe studenţi să observe fisurile din suprafaţa netedă a povestirii, discrepanţele dintre titlu şi *focus*-ul narativ, intrigă şi prezentare, trăsăturile de gen recognoscibile şi utilizarea lor în text. Aceste chestionare la prima lectură îi reîntorc pe studenţi spre detaliile narative şi „indiciile" de limbaj, într-o încercare de a-i redirecţiona de la o lectură naiv holistă sau „blocată" la una care accentuează sursa sintezelor noastre reuşite, precum şi dificultăţile noastre de comprehensiune. Această procedură inversează parţial ierarhia propusă de David Lodge dintre analiza (lectura) *textuală şi structurală*. Prima izolează „deliberat sau la întâmplare, unul sau mai multe pasaje şi le supun[e] unei analize de text amănunţite"; ultima reconstituie „firele călăuzitoare din limbajul întregului roman"[24]. Pledez pentru o formă de lectură lentă care exploatează tensiunea dintre „contextele imediate" ale detaliilor şi pasajelor narative şi „contextele integrale" ale romanului, precum şi propria sa tensiune dintre o accentuare analitică a detaliilor şi o lectură configurativă pentru efectele (diegeza) generale.[25] Studiind distribuţia şi constelaţia detaliilor particulare, studenţii pot remarca inconsistenţele lor şi gradul în care rezistă unei lecturi totalizante.

Aceste observaţii de răspuns la prima lectură pot lua forme variate, de la adnotări neredactate la comentarii mai elaborate referitoare la pasajele problematice din naraţiune. Am încurajat de asemenea întrebările critice referitoare mai ales la aspectele semantic-retorice şi naratologice ale povestirii: „De ce e Georgiana lui Hawthorne gata să-şi ia zilele?... Numai femeile frumoase, fizic perfecte evoluează spiritual?" „Ce scop servesc verii [din «A Rose for Emily»]? Nici unul cu excepţia celui de a

Scanned with OKEN Scanner

se adăuga la comunitatea proprietarilor din care face parte Emily şi de a contribui la viziunea «gotică» a cititorilor asupra aristocraţiei sudice." „De ce *The Turn of the Screw* se adresează doar unui auditoriu masculin? Povestirea se referă de fapt la femei, copii şi servitorii bărbaţi." Aceste întrebări sunt adesea întreţesute cu interpretări incipiente şi judecăţi de valoare. După cum un student al cursului meu „Metode de abordare a literaturii" scria referitor la *The Birthmark*, „Există ceva uman în dorinţele şi obsesiile lui Aylmer şi ceva neliniştitor în supunerea Georgianei. Problema mea cea mai mare în povestire este Georgiana". Această observaţie a fost elaborată ulterior de către Debbie într-o critică a personajului feminin la Hawthorne:

> Georgiana nu este *obligată* să accepte opinia lui Aylmer despre ea. Există ceva în caracterul ei care vrea să i se supună. O explicaţie posibilă pentru aceasta este că femeia a fost socializată timp de secole să fie inferioară bărbatului. Georgiana, de exemplu,... nu a considerat niciodată semnul din naştere ca fiind altceva decât un farmec, pentru că auzise că era numit astfel... Semnul era acceptat de ea atât timp cât plăcea bărbaţilor. În momentul în care Aylmer ajunge să urască semnul, Georgiana îl urăşte şi ea şi se urăşte pe sine... În această povestire, femeia îşi derivă sentimentul de sine şi valoarea de sine prin bărbaţi.

Pe măsură ce studenţii interoghează sau se identifică cu diferitele poziţii din povestire, le cer să examineze gradul în care propriile lor credinţe, precum şi propriile lor operaţii de inferenţă, „modelare retrospectivă"[26] şi corelare, participă la acest proces de construcţie narativă şi ideologică. Două exemple: în povestirea *The Birthmark* a lui Hawthorne studenţii au devenit conştienţi de contradicţiile narative şi imagistice care subminează lectura lor alegorică ce opune o figură masculină idealizată uneia feminine amorfe şi pasive; în *The Turn of the Screw* studenţii au observat obstacolele (distanţele) deliberate pe care James le interpune între naratori şi cititori, „fapt" şi interpretare, precum şi anticipările povestirii cadru şi „anxietatea monstruoasă" a naraţiunii înscrise, devenind mai preocupaţi de propriul lor efort de a forţa procesul diegetic înspre o rezoluţie clară. Acest tip de lectură răbdătoare, adnotativă a problemelor

Scanned with OKEN Scanner

textuale, evitată de obicei pe parcursul primei lecturi, le permite studenţilor să recunoască analogia subiacentă dintre interpretarea lor în desfăşurare şi procesele interpretative înscrise în povestire.

B. A doua lectură şi analiza retoric-semiotică

Această primă lectură adnotată este mai apoi completată de o *lectură secundă* exploratoare, subliniind atent „forţele conflictuale de semnificare dinăuntrul textului însuşi“[27] şi propriile noastre manevre interpretative. Relectura poate angaja o focalizare mai critică şi conştientă de sine, dar aceasta nu o face automat mai profundă şi mai creativă. Recitind *best-seller*-urile lor preferate sau vizionând aceleaşi filme de nenumărate ori, „auditoriul nu se află în căutarea de noi experienţe, ci doreşte repetarea uneia vechi“[28]. Totuşi, înainte ca lecturii să i se permită se instaleze într-un *pattern* autoindulgent, repetitiv, ea poate facilita importante intuiţii privind „dezvoltarea evenimentelor şi personajelor, *pattern*-urile semnificative ale imagisticii şi ideologiei, modulaţiile de ton sau orice alte componente care permit povestirii să ne afecteze aşa cum o face“[29]. Pe măsură ce interesul pentru intrigă şi acţiunile personajelor se diminuează, diferite trăsături discursive şi structurale pot fi aduse în primplan. Relectura poate fi astfel refocalizată de la experienţele consumate, la noi interese textuale şi interpretative şi o evaluare a experienţei primei lecturi.

O modalitate de a face relectura mai eficientă şi „interesată“ este de a o organiza în jurul unor întrebări specifice ce încurajează un contrast între prima şi a doua lectură, mai ales în ce priveşte modul în care răspundem la trăsăturile formale şi retorice ale textului. De obicei le cer studenţilor să-şi reexamineze poziţia lor faţă de povestire după cea de-a doua lectură, să analizeze unele dintre excluderile, distorsiunile, lecturile „greşite“ pe care le-au performat în timpul primei lecturi. De asemenea le cer să reflecteze asupra gradului în care au surprins detaliile sau a atenţiei cu care au monitorizat evoluţia povestirii prin inferenţe, predicţii, conexiuni. Reproduc mai jos un exemplu de chestionar pentru a doua lectură:

Scanned with OKEN Scanner

– cum s-au modificat semnificaţia şi orientarea generală a textului după a doua lectură?
– ce aspecte ale povestirii ţi le-ai „amintit greşit", le-ai adaptat să se potrivească primei tale lecturi?
– ce posibilităţi ale textului le-ai ignorat (le-ai lăsat neexplicate) în timpul primei lecturi?
– ce „mistere" sau „goluri" din naraţiune ai încercat să le soluţionezi şi cu cât succes? ce aspecte ale povestirii scapă încă înţelegerii tale?
– cu cine te-ai identificat pe parcursul primei lecturi şi cum a afectat această identificare înţelegerea povestirii?
– s-au schimbat aşteptările tale generice sau tematice faţă de povestire?
– este povestirea mai mult sau mai puţin satisfăcătoare după a doua lectură şi de ce?
– pe măsură ce ai început să organizezi „dovezile" textuale în sprijinul unei interpretări a povestirii, care detalii ţi s-au părut utile şi care irelevante sau „rezistând" lecturii tale particulare?

Reorientând interpretarea prin astfel de întrebări, lectura secundă poate fi făcută mai confruntativă şi (auto)exploratoare. Motivul s-ar putea să nu fie imediat clar studenţilor noştri. Învăţaţi să considere lectura şi scrierea drept „canale de direcţionare a cunoaşterii, dar nu de reprezentare sau modificare a ei", ei „nu văd textele drept ocazii de a se simţi provocaţi, de a extrage informaţia, de a o cerne, interpreta sau regenera. Ei le consideră mai degrabă ca ocazii (chiar pretexte) de etalare a cunoştinţelor. Fiecare text este o cutie sigilată"[30]. După ce au început să realizeze, printr-o comparaţie între prima şi a doua lectură, modurile în care textul narativ îi constrânge să-şi reajusteze grilele interpretative şi să-şi reevalueze aşteptările retorice şi estetice, studenţii vor deveni mai receptivi la ideea că modalitatea cea mai bună de a desigila această „cutie" textuală este printr-un proces de scriere exploratoare ce le permite cititorilor să renegocieze propriile lor lecturi ale realităţii împotriva celor ale textului.

Cea mai evidentă formă de reajustare are loc în sfera *identificării* narative, studiată mai detaliat de teoreticienii receptării.

Scanned with OKEN Scanner

Cu puţină pregătire, studenţii încep să observe „modalitatea“ discursivă (directă, ironică, autoritară, autosubminatoare ş.a.m.d.) a textului şi modul în care identificarea cu un punct de vedere (focalizator) dominant le afectează răspunsurile iniţiale, făcându-i să ignore dinamica mai amplă a povestirii. Pe parcursul lecturii secunde, ei pot inversa aderenţele spre a înlocui o perspectivă limitată sau defectuoasă cu una mai comprehensivă, sau pot să-şi retragă prudent încrederea acordată unui unic focalizator. În unele cazuri, identificarea însăşi este interogată: cu cât examinează mai atent dinamica acestui control narativ, cu atât este mai puţin probabil să găsească o unică poziţie neproblematică cu care să se identifice. Următoarele comentarii la a doua lectură prezentate în cadrul cursului meu „Modalităţi de abordare a literaturii“ sugerează faptul că o problemă de identificare narativă poate deveni treptat un răspuns retoric/cultural:

> Prima întrebare [pe care mi-am pus-o] a fost cine a scris textul? Cine a filtrat *The Turn of the Screw*?... Nu trebuie să uităm că textul a trecut prin mai multe faze... În primul rând avem descrierea acestor evenimente oferită de către guvernantă... [de pe] poziţia maturităţii şi retrospecţiunii. Textul, în timp ce perspectiva rămâne centrată direct asupra ei, este o confesiune... şi o justificare de sine. Totuşi, cele două mâini prin care a trecut naraţiunea ei în continuare afectează textul final pe care îl citim. În momentul în care Douglas reistoriseşte povestirea, el încearcă să-şi influenţeze auditoriul adunat la gura sobei... Este posibil ca Douglas să fi inventat povestirea pentru a capta atenţia sau pentru a prezenta un portret negativ al unei femei care nu a răspuns iubirii lui? Douglas se insinuează în centrul atenţiei, însă stă cu spatele la audienţă... În sfârşit, naratorul rescrie povestirea... *cu propria-i mână*. De ce? Motivele lui Douglas sunt pur egoiste, el şi-a dorit ca povestirea lui să nu fie uitată. Totuşi, rescrierea naratorului produce o schimbare mai semnificativă de perspectivă... Fiind până acum exclus [din autoanaliza şi justificarea guvernantei], el îi dă manuscrisului final o turnură critică. El a ascultat povestirea şi trage propriile concluzii ce se filtrează în rescrierea sa... Ambii autori masculini transformă povestirea guvernantei într-un suspans terifiant şi idiosincratic. (Cathleen)

Scanned with OKEN Scanner

Prima mea lectură a povestirii „A Rose for Emily" a urmat formatul unei intrigi gotice tradiţionale şi consider că povestirea se desfăşoară *extrem* de bine în acest mod... Sunt conştientă de dorinţa mea de a crede că Emily [a lui Faulkner] este personajul pervers, excentric şi poate malefic pe care naratorul doreşte să ni-l prezinte. Când [convenţia gotică] nu este interogată, noi conspirăm alături de narator şi comunitate, creând o legendă. Suntem prejudiciaţi de la început din moment ce ne *dorim* ca intriga să meargă într-o anumită direcţie şi ne *dorim* ca revelaţiile în legătură cu „Domnişoara Emily" să fie misterioase şi viciate de aluzii malefice. (Porter)

La început l-am creditat complet pe narator [din „A Rose for Emily"]. Întotdeauna am crezut că naratorul este cel mai în măsură să depene povestirea. Nu-mi place când nu pot să mă încred pe deplin în narator, aceasta fiind situaţia pe parcursul a două treimi din această lectură... Mă simt foarte distanţată de povestire, incapabilă să mă implic sau să mă scufund în textura şi materialitatea ei. Pur şi simplu nu mă simt în stare să mă las purtată de ea. Pot percepe doar o aglomerare dezordonată de fragmente şi mă uit la ele în speranţa că se vor asambla de la sine, formând o figură proprie lor. (Julia)

O examinare mai sistematică a procedurilor naratologice ce înscriu ideologia în text nu este posibilă în cadrul unui curs universitar de orientare critică.[31] Dar chiar şi în absenţa acestei cunoaşteri tehnice, cititorii mei au recunoscut că succesul lor în evocarea unei „figuri proprii" depinde direct de modul în care este negociat conflictul dintre cadrele lor experimentale sau conceptuale şi cele ale textului. Participarea cititorului conduce, în opinia lui Wolfgang Iser, la o dublă restructurare a cadrelor experimentale activate de către text şi interpretarea sa: „Ca atare nu este vorba de un proces pasiv de acceptare, ci un răspuns productiv. În general, reacţia transcende gradul anterior de orientare al cititorului şi astfel se ridică întrebarea ce anume îi controlează reacţia. Nu poate fi codul prevalent, şi nu poate fi experienţa lui anterioară" (*The Act of Reading*, p. 133). Ceea ce face ca procesul critic să avanseze este mai degrabă o combinaţie a „observării controlate a ceea ce este stimulat de către text" şi conştientizarea de către cititor a „inadecvării *gestalt*-urilor pe care le-a

Scanned with OKEN Scanner

produs". „Restructurarea rezultantă a experienţelor povestirii" îl face conştient pe cititor atât de experienţa sa literară, cât şi de mijloacele prin care aceasta se elaborează (p. 134).

O parte a acestei *restructurări* (rescrieri) are loc în aria aşteptărilor generice. Critici hermeneutici ca E. D. Hirsch au încercat să întemeieze stabilitatea interpretării pe trăsături generice şi structurale, „pe ultima concepţie generică nerevizuită recunoscută de cititor" (*Validity in Interpretation*, p. 76). Dintr-o perspectivă istoricistă opusă, genurile sunt concepute drept „în esenţă, contracte între un scriitor şi cititorii săi sau mai degrabă, pentru a utiliza termenul pe care Claudio Guillen l-a revigorat atât de util, ele sunt *instituţii* literare, care asemeni altor instituţii ale vieţii sociale se bazează pe acorduri sau contracte tacite"[32]. Ca atare ele sunt supuse schimbării, negocierii în cadrul procesului interpretativ. Relectura face aceste constrângeri generice şi structurale mai evidente, permiţându-i însă cititorului un anumit spaţiu de mişcare pentru revizuirea şi restructurarea lor. Un exemplu la îndemână de reajustare generică, analizat de Thomas Leitch, apare în relectura ficţiunii poliţiste. Pe parcursul lecturii secunde noi procesăm diferit misterele, acordând mai multă atenţie „balastului" contextual şi discursiv pe care anterior nu am făcut decât să-l „explorăm în căutare de indicii"[33]. Atenţia noastră este refocalizată asupra dinamicii narării care, oricât de mascată, angajează procese complexe de selecţie, integrare, punere în scenă, disimulare (ierarhii false de indicii, atribuiri greşite, „tertipuri"). Devenim conştienţi de „modelele interpretative încorporate"[34] care ne-au orientat prima lectură, dar a căror semnificaţie devine abia acum vizibilă.

O reajustare similară, aş argumenta, are loc în cazul majorităţii celorlaltor povestiri pe care le citim iniţial pentru intrigă şi ierarhiile de indicii. Pe măsură ce studenţii mei au retrasat organizarea narativă şi soluţiile interpretative oferite de naratorii intra- şi extradiegetici din *The Turn of the Screw*, ei au realizat că rolul lor în calitate de cititori constă în a testa aceste modele interpretative şi a încerca să concluzioneze naraţiunea-cadru, formulând un verdict asupra povestirii guvernantei. Ei au observat de asemenea că fuseseră pregătiţi pentru această sarcină prin repetarea împreună cu auditoriul lui Douglas a stadiilor seducătoare ale narării misterului. În acelaşi timp, pe măsură ce înce-

Scanned with OKEN Scanner

peau să recunoască unele dintre impulsurile chestionabile pe care le împărtăşeau cu auditoriul lui Douglas sau cu guvernanta (apetitul lor pentru necunoscutul „înspăimântător" şi o nevoie la fel de puternică de a reduce straniul la familiar, complexul la simplu; ori interesul lor pentru „secretele" narative pline de suspans, dar şi dorinţa de a le impune o rezoluţie definitivă), ei au devenit mai critici în ceea ce priveşte modalitatea lor hermeneutică de lectură.

Mare parte din ceea ce ne apare drept transparent, „natural" şi prin urmare dincolo de interpretare pe parcursul primei lecturi, poate fi revelat ca fiind de natură semiotică la o lectură secundă. La modul ideal, relectura şi procesul critic care îi urmează ar trebui să transforme experienţa secvenţială a primei lecturi într-o activitate „configurativă" şi evaluativă focalizată pe limbajul figural şi pe schemele interpretative ale textului. Această tranziţie de la o lectură experimental-afectivă, identificată cu fluxul de „evenimente" şi indicii „obiective", la o interpretare semiotică a proceselor de semnificare din text ar putea să pară în mare parte inacesibilă unor studenţi educaţi de produsele culturale ce îşi exhibă „literalitatea" şi iluzia realistă. Şi totuşi, observaţiile şi eseurile critice la lectura secundă pe care le-am adunat pe parcursul cursului meu „Metode de abordare a literaturii" au sugerat adesea o răsturnare interesantă a atitudinii hermeneutice:

(a) Studenţii mei au recunoscut cu înţelepciune că „nici un indiciu nu este neimportant sau important": aluziile utile sunt foarte rar evidente, „indiciile vitale" sunt neglijate, fiecare detaliu conduce la presupuneri pe care altele le interoghează sau le inversează. Unii dintre ei au devenit mai toleranţi în ceea ce priveşte o categorie de texte pe care le numeau *mistere distorsionate* („Purloined Letter" a lui Poe, „A Rose for Emily" a lui Faulkner sau *The Turn of the Screw* a lui James), fără o viziune interioară privilegiată sau un narator demn de încredere, furnizând informaţii inconstante şi subiective, încurajând speculaţia şi istorisirea haotică. Găsind această devalorizare a „indicilor" „demoralizatoare pentru lectură", unii studenţi au propus o nouă înţelegere a acestor povestiri ca mistere epistemologice sau psihologice „mai adânci", necesitând o hermeneutică mai amplă, ajustată la codurile lor culturale.

Scanned with OKEN Scanner

(b) Cei mai inventivi cititori din acest grup au substituit decodificarea anterioară a acţiunilor şi indiciilor existenţiale cu un tip de vânătoare a indiciilor lingvistice sau o lectură pentru tropi. Ei au examinat, de exemplu, sugestiile sexuale „ascunse în cuvintele" romanului *The Turn of the Screw*, imagistica oximoronică (echilibrând viaţa şi moartea, albul virginal şi negrul fără de lege, fragilitatea feminină şi puterea masculină) descriind-o pe Emily din „A Rose for Emily", expresiile modale recurente (verbe ale aparenţei) ce califică şi înstrăinează viziunea alegorică a lui Young Goodman Brown, modalităţile verbale nesigure, oscilând între trecutul iterativ şi condiţionalul trecut nerealizat din „Eveline" a lui Joyce. Aceste tipuri de indicii suspendă o lectură lineară, atrăgând atenţia asupra capacităţii proleptice, anticipative a limbajului; în acelaşi timp ele invocă actul de narativizare al cititorului:

> Nu se poate nega că James oferă aluzii subtile care îl instigă pe cititorul prins în capcană să interpreteze semnificanţii ca având implicaţii sexuale; totuşi, el nu le confirmă niciodată, dar nici nu le infirmă. „Anxietatea monstruoasă" este amplificată în momentul în care cititorii realizează că sugestiile sexuale ale povestirii pot fi creaţii ale propriei lor imaginaţii... James îi instigă direct pe cititori să aducă la lumină subiectele tabu pe care le ţin „ascunse într-un sertar sigilat" al minţii lor. (Doug)

O înţelegere mai aprofundată a strategiilor ce alimentează lectura noastră hermeneutică a fost astfel atinsă: „Cine poate fi sigur ce secrete sunt ascunse în *The Turn of the Screw*? Şi cât de siguri putem fi că diferitele indicii pe care le găsim *într-adevăr* în text sunt valide? Poate că nu sunt decât o tehnică pe care James o utilizează pentru a ne face să continuăm să citim, să căutăm răspunsurile ascunse, într-o spirală infinită a misterului" (Marcella).

(c) Între aceste două atitudini interpretative, una ce urmăreşte indiciile existenţiale, alta care citeşte pentru tropi şi semne, se află un orizont larg de opţiuni intermediare ce îşi au propria semnificaţie în procesul de relectură critică. Studenţii care au încercat o nouă înlănţuire mai profundă a evenimentelor ce interoghează scenariul de suprafaţă, împlinesc o sarcină la fel

Scanned with OKEN Scanner

de importantă ca şi cei care caută *povestirea din spatele povestirii* sau chiar *povestirea tăcută* sau reprimată (de exemplu „A Rose for Emily" scrisă din perspectiva lui Emily). Indiciile puternice, supracodificate şi semnele nedeterminate, figurile „lumii" şi figurile procesului rivalizează pentru câştigarea atenţiei noastre în fiecare povestire. O lectură adecvată ar trebui să acorde importanţă ambelor categorii pentru a dezvălui „situaţia comunicativă narativă" ce îi angajează pe autor, cititor şi diferitele lor surogate textuale, într-o tranzacţie culturală.[35] Chiar şi atunci când această situaţie comunicaţională nu este direct codificată în text sau când procesul naratorial este cenzurat de o instanţă omniscientă, „obiectivă", o atenţie centrată pe interrelaţia narare-lume-cititor va evidenţia mai bine retorica şi ideologia textului.

Horst Ruthrof distinge nouăsprezece tipuri de situaţii proces-lume-cititor în *The Reader's Construction of Narrative*[36], de la un maximum de control manifest asupra lumii prezentate şi cititorului implicit, la un minimum de autoritate şi controlul delegat cititorului. Categoriile sale sunt strict generice, dispuse pe o scală a eterogenităţii ficţionale sporite şi a omogenităţii narative şi ideologice diminuate (de la mit şi parabolă, la metaficţiune şi „narare handicapată"). Demn de remarcat este faptul că fiecare dintre aceste genuri prescrie şi ghidează îndeaproape activităţile cititorului, fie că rolul său este cel de adept (parabola), discipol (naraţiunea de idei), iniţiat (nararea omniscientă), confident (confesiunea) sau al unui decodificator mai activ (ghicitoarea), moderator (nararea nedemnă de încredere) şi partener de joc (metaficţiunea). În procesul lecturii, acest control textual este adesea obscurizat: atât naraţiunile realiste, cât şi anumite forme de metaficţiune stabilesc pentru cititorul implicit un rol de confident-partener, o poziţie cu care „cititorul real, o victimă a flatării, este foarte mulţumit să se identifice. Aceasta nu face decât să mascheze structura dominantă de control; iluzia noastră de parteneriat ne protejează sentimentele şi ne face într-adevăr să dorim povara dependenţei căreia îi suntem supuşi"[37].

Unele dintre observaţiile la a doua lectură pe care le-am primit mai ales la finalul atelierului despre *The Turn of the Screw* au reuşit să scoată în evidenţă poziţiile cititorului implicit ce ni se oferă în povestirea lui James. O dată cu interogarea lor,

Scanned with OKEN Scanner

aceste observaţii au încercat să citească diferitele semne ce configurează cele trei sisteme de semnificare (al procesului narativ, al lumii ficţionale şi al lecturii implicite) în moduri care interoghează situaţia narativă imediată: cu guvernanta jucând rolul unui supracititor patetic într-o povestire rescrisă ironic de unul sau doi naratori masculini.

(d) „Deoarece cititorii participă la o situaţie retorică în care comunicările au un scop, a recunoaşte sau a încerca să deduci aceste intenţii este într-adevăr un răspuns raţional."[38] Avem nevoie pentru aceasta de tipul de *lectură retorică* pentru care pledează Linda Flower, deşi uşor reorientat de la o „dezvăluire a scopului auctorial" sau a „structurii retorice a textului"[39], la o analiză a situaţiei tranzacţionale, intertextuale mai largi, care pune cititorii faţă în faţă cu textele. Cititorii pot fi astfel încurajaţi să avanseze de la actele inferenţiale, de atribuire a intenţiei descrise de Flower, la proceduri mai radicale de modelare şi rescriere textuală.

Pe măsură ce începeau să-şi articuleze propriile interpretări referitoare la *The Turn of the Screw*, studenţii mei au devenit mai conştienţi de natura tranzacţională a narării şi de dinamica sa inepuizabilă. „Întregul spectru al povestirii" li s-a revelat pe măsură ce au observat „cum fiecare autor, personaj şi eveniment se adaugă la tensionarea situaţiei (*turn of the screw*)" (Marcella), la procesul autoconştient al narării. Ei au dedus de asemenea că acest lanţ al producţiei textuale nu este complet fără propria lor participare la el, în acord cu interesele, dorinţele şi justificările lor. A interpreta o naraţiune înseamnă a-i retrasa procesul prezentaţional, a-i reconstrui perspectivele, a-i completa contextele relaţionându-le cu propriile experienţe ale cititorului. În cuvintele lui Scholes, înseamnă a produce mai degrabă decât doar a consuma, „a genera înţelesul situând acest text printre alte texte reale şi posibile cu care poate fi relaţionat". Pedagogia interpretării literare trebuie să fie complementată de o pedagogie a producţiei literare: „În interpretarea literară posedăm numai ceea ce creăm... Productivitatea studentului este punctul culminant al procesului pedagogic. De fapt, în absenţa acestei productivităţi, procesul de educaţie umanistă este incomplet"[40].

Scanned with OKEN Scanner

C. Articularea critică

Vom fi de acord cu Robert Scholes că justificarea pedagogiei literare o reprezintă textele interpretative pe care studenţii le produc în practica de seminar pe măsură ce avansează de la simpla „experimentare" la argumentarea serioasă şi de la „textul-în-text" (lectura) la „textul-asupra-textului" (interpretarea) şi „textul-împotriva-textului" (critica): „În calitate de profesori de literatură avem două responsabilităţi majore. Una este de a oferi studenţilor noştri modalităţi de a performa aceste activităţi productive pe cât se poate de fructuos: de a produce ei înşişi texte orale şi scrise în toate aceste trei modalităţi de textualizare: *în*, *asupra* şi *împotriva*. Cealaltă responsabilitate a noastră este de a asista studenţii în perceperea aurei potente a codificării ce gravitează în jurul fiecărui text verbal"[41]. La modul ideal, studenţilor ar trebui să li se ofere ample oportunităţi de a trece de la *imitaţia* pasivă (a textelor literare sau a lecturilor lor canonice) la diferite tipuri de *rescriere* (argumentaţia critică, deconstrucţia retorică, parodia, variaţia tematică, restructurarea generică), astfel încât să experimenteze o modalitate mai activă de construcţie culturală. După cum arată Wayne C. Booth, „Esenţialul este de a înţelege că a scrie bine nu e o chestiune de purificare a «stilului» sau de «simplă retorică», ci un efort de *a schimba ceea ce este real*"[42]. Propriii mei studenţi descoperă de obicei că pot negocia mai bine conflictul dintre o lume ficţională şi experienţele lor obişnuite dacă rearticulează problemele textului în interpretări personale, autoconştiente. Prin urmare, am încercat să ofer în cadrul fiecărui curs un spaţiu în care studenţii să poată experimenta treptat succesiunea de etape critice, trecând perseverent prin răspuns, evaluările la a doua lectură, analiza textuală, articularea unui nou text critic.

În ciuda unui interes teoretic sporit pentru interacţiunea dintre lectură şi scriere, literatură şi critică[43], majoritatea dintre noi suntem încă reticenţi faţă de tratarea lecturii interpretative ca o nouă scriitură sau faţă de angajarea studenţilor noştri într-un proces mai susţinut de schimb critic în credinţa că nevoia lor cea mai stringentă este de a dobândi abilităţi tehnice, „forme şi principii, iar conţinutul îşi va purta singur de grijă"[44]. Ne găsim în situaţia de a apăra reticenţi separaţia dintre scriitură şi „literatură", pedagogie şi „teorie", aşteptându-ne ca studenţii de la

Scanned with OKEN Scanner

cursurile de compoziţie să savureze literatura „doar la nivelul unui amator – la acelaşi nivel la care ar răspunde la un accident de maşină observat în drum spre casă“[45] – şi ca studenţii de literatură să „stăpânească“ limbajul şi convenţiile disciplinei lor anterior oricărei implicări în domeniul criticii. Ceea ce neglijăm în ambele situaţii sunt fundamentările reciproce ale lecturii şi scriiturii, faptul că studiul literaturii nu poate fi detaşat de studiul actelor interpretative reale sau de presupunerile teoretice în legătură cu natura limbajului şi interpretării. Şi totuşi, a spune că „lectura este ea însăşi un tip de scriitură sau că scriitura este un trop pentru actul lecturii“[46] nu înseamnă automat a da seama de relaţia lor. După cum recunoaşte Miler, tradiţia noastră pedagogică ne-a împiedicat în general să înţelegem lectura şi scriitura drept momente ale aceleiaşi retorici bifurcate a articulării, ale aceleiaşi interogări a proceselor figurale ale limbajului şi a relaţiei lor cu realitatea.

Putem recâştiga acest sens al complementarităţii dintre activităţile de lectură şi scriere critică numai prin implicarea proceselor uneia în activităţile celeilalte: îmbogăţind lectura cu ţelurile interactive ale scriiturii şi reorientând centrul de interes analitic al relecturii asupra proceselor de articulare critică. Am putea începe prin supunerea noţiunii noastre de „productivitate“ critică unei analize semiotice atente, pentru a revela preferinţa sa pentru produs, mai degrabă decât pentru experimentare, pentru metodă mai degrabă decât pentru libertatea creativă. După cum recunoaşte Scholes:

> producţia textelor presupune acceptarea regulilor care sunt deja stipulate... A produce texte într-un limbaj presupune, mai mult, acceptarea unui nivel secund al constrângerilor culturale: codurile ce guvernează posibilităţile stilistice deschise unui tip particular de discurs. Aceasta, la rândul ei, din cauză că presupune o sacrificare a libertăţii cu scopul obţinerii puterii, poate avea dimensiunea sa traumatică. Numim studiile noastre „discipline“ pentru simplul motiv că ele necesită exact acest tip de sacrificiu şi supunere. (*Semiotics and Interpretation*, p. 5–6)

Pedagogia literară la toate nivelurile ar trebui de aceea să includă o componentă metacritică, o examinare a codurilor şi presupunerilor subiacente ce guvernează producţia de texte. Ar

Scanned with OKEN Scanner

trebui, cu alte cuvinte, să intensifice conştientizarea opţiunilor critice disponibile, oferind simultan un spaţiu suficient pentru experimentare, „să socializeze, dar şi să desocializeze. Studenţii trebuie să dobândească codurile interpretative ale culturii lor, dar trebuie de asemenea să le vadă *ca şi* coduri, astfel încât să poată aprecia acele texte ce remodelează ideile acceptate şi în acelaşi timp să se ferească de exploatarea manipulatoare a opiniilor tradiţionale“ (p. 14). Metodele critice nu sunt doar „instrumente facilitante“, ci şi cadre interpretative ce rescriu textele literare în acord cu gusturile, interesele şi credinţele unei comunităţi particulare. Unele atribuie cititorilor rolul de receptori sau de simpli facilitanţi; altele îi creditează cu un rol mai important de producători de înţeles. Studenţii nu-şi pot exercita libertatea de a alege fără o anumită conştientizare a presupunerilor şi scopurilor subiacente fiecărei abordări sau a propriilor lor interese socioculturale în calitate de cititori.

Elementul autoconştient, explorator introdus pe parcursul lecturii secunde poate fi reconfirmat în stadiile ulterioare ale elaborării critice. I-am încurajat pe studenţii mei să transfere conştiinţa de sine retorică şi narativă descoperită, de exemplu, în *The Turn of the Screw* sau „A Rose for Emily“, asupra propriului lor proces de lectură/scriere şi să exploreze analogiile, dar şi tensiunile dintre articularea narativă şi critică. După cum sugerează următoarele rapoarte de lectură, această „atenţie continuă pentru detaliile de limbaj, pentru etapele minuscule, succesive şi adesea invizibile prin care ajungem la ceea ce formulăm în cele din urmă“[47] îi poate face pe studenţi mai conştienţi de natura semiotică a discursului narativ, de manipularea şi controlul ficţional:

> [Domnişoara Emily este tratată] ca mitologică, o persoană pe care nimeni nu o cunoaşte, dar pe care toţi încearcă să o explice creând povestiri despre ea. Ea este o amintire în memoria oraşului încă din timpul vieţii. Mă aştept ca tot ce se va spune despre ea să fie pură speculaţie. Domnişoara Emily este un anacronism, dincolo de timp, dincolo de spaţiu. Referinţele constante la ea ca idol într-o comunitate baptistă golită de *idolatrie* fac din Emily ceva aproape malefic, ceva care o dată în plus nu este real, ci exprimă opinia oraşului despre ea ca având „o ascendenţă prea ilustră“, ca fiind prea

Scanned with OKEN Scanner

bună faţă de ceilalţi... Moartea lui Emily este un fel de sfârşit, o finalitate, un punct în timp începând de la care istoria comunităţii poate fi măsurată cu acurateţe. Nu vom şti niciodată adevărul atâta vreme cât Domnişoara Emily este încă în viaţă, deoarece înţelegerea noastră este afectată de interpretarea noastră. Nu ar trebui să acceptăm niciodată interpretarea noastră şi să încetăm să mai punem întrebări, ar trebui să căutăm în continuare. (Dominic)

Naratorul [exterior] din *The Turn of the Screw* citeşte o povestire ce nu îi aparţine despre o figură de stăpân faţă de care naratorul interior, guvernanta, îşi manifestă dorinţa. Nici unul dintre naratori nu poate lua în posesie, nu poate controla complet povestirea. Poate că acesta este motivul pentru care povestirea se deplasează spre tăcere şi scriitură. Eforturile naratorilor de a câştiga autoritatea, legitimarea, sunt constant frustrate... Întreaga relaţie autor-cititor este înstrăinată, fragmentată, refractată. Un cititor ce începe prima secţiune a naraţiunii cu „Îmi amintesc..." se întreabă: câte straturi se interpun între acel „eu" care generează aceste cuvinte pentru a fi citite de altcineva şi acel „eu" care înscrie aceste cuvinte la p. 10? (Robert)

Alte eseuri au examinat măsura în care „stilul taciturn, dezgustat de viaţă" al lui Hemingway, obscuritatea lingvistică a lui James sau prolixitatea „aridă" a lui Poe ne controlează răspunsurile, ne afectează înţelegerea povestirii.

În articularea unora dintre aceste preocupări, studenţii au început să înţeleagă mai bine actele de relaţionare, selectare şi excludere pe care le atrage după sine orice discurs. După cum romancierii înşişi ne-au avertizat, articularea narativă subordonează treptat detaliul unei economii a întregului: „Pe măsură ce se intensifică propria accentuare a «adevărului obiectiv», evenimentele din fundal, evenimente ce participă încă la imaginea de ansamblu, se estompează, iar când încerci să anexezi aceste suburbii, accentul central devine obscur... Trebuie să înaintezi în întuneric. Adevărul este atotcuprinzător"[48]. Interpretarea narativă ar trebui de aceea să intervină în acest proces de „estompare" treptată, explorând fundalul obscur al artei

Scanned with OKEN Scanner

de a istorisi, amânând anexarea lui de către un proiect narativ (interpretativ) central.

Fiecare grupă de seminar îşi are „adversarii" mai mult sau mai puţin declaraţi ai acestei metode de relectură activă, pe motivul că distruge plăcerea şi „inocenţa" „simplei lecturi". În mai mult de jumătate din cazuri, această rezistenţă provine dintr-o lipsă de experienţă cu textele, dintr-o presupunere naivă că filmele şi cărţile sunt vehicule „transparente", dezinteresate pentru experienţele gratifiante. În unele cazuri, acest antagonism este atent întemeiat pe temeiuri „filozofice". Un student a obiectat nu numai împotriva interpretării „subiective" (critica răspunsului de lectură), dar şi a „căutării, săpării şi dezvăluirii obstinate a fiecărui centimetru pătrat" de povestire deoarece ne împiedică să ne „concentrăm asupra a ceea ce este evident şi reliefat". Interpretarea (ca o proliferare incontrolabilă a înţelesului) a fost discreditată de acest student în favoarea evidenţei „factuale", neproblematice: „Singurul interes personal care mi-ar putea afecta lectura este interesul meu pentru filozofie, existenţa obiectivă, şi de aceea tind să urmăresc doar faptele pe care textele le oferă. Dacă nu sunt suficiente fapte prezentate pentru a determina o temă, atunci poate interveni interpretarea subiectivă. Nu-mi pasă prea mult de «sentimentele» exprimate într-o bucată literară, îmi pasă de ideile prezentate". Acelaşi student a explicat conceptul de ambiguitate narativă, în eseul de la sfârşitul semestrului, drept o „absenţă a faptelor şi evenimentelor care sunt esenţiale în definirea cauzelor acţiunii şi a temei", dar a neglijat să ia în consideraţie faptul că recursul lui James la ambiguitate provoacă deschis propria sa epistemologie întemeiată pe opoziţii clare dintre fapte şi emoţii, conştiinţă perceptuală şi conştiinţă conceptuală, dintre „ceea ce este metafizic esenţial, adică... important pentru a fi integrat într-o operă de artă" şi „contradicţiile inutile".

Chiar mai interesant, reclamarea dreptului la „simpla lectură" ar putea trăda o reacţie defensivă împotriva textelor problematice şi întrebărilor „incerte" pe care interpretarea le-ar putea ridica. Asemenea studenţi depun de obicei un efort prea mic pentru a înţelege povestirea în propriii ei termeni, căutând în schimb o reconfirmare a credinţei lor că aceasta este încă una „dintre acele povestiri scrise de William «Moarte-Disperare-şi-

Scanned with OKEN Scanner

Decadenţă» Faulkner" sau de „melodramaticul şi predictibilul" Hawthorne. O perspectivă moralizatoare, dogmatică asupra realităţii ce se sprijină pe adevărurile „necontroversate", pe „ceea ce trebuie învăţat", se suprapune la astfel de cititori peste un refuz de a concepe literatura ca experimental valabilă. După cum scria un student în observaţiile sale la a doua lectură:

> Nu mă gândesc prea mult la procesul meu de lectură, înainte, pe parcursul sau după citirea textului... Nu mă implic personal în text. De ce? Pentru că nu-mi pasă de ceea ce se întâmplă în text. Personajele sunt mai mult sau mai puţin fictive. Nu-mi pasă de cultura sudică. Pentru mine, textul [literar] este asemeni unei *hors d'oeuvre*; este plăcut, dar nu mă satisface...

> Povestirile [de tipul *The Turn of the Screw*] nu par să conducă decât la ambiguităţi. Aş paria că toţi criticii, indiferent de metodă sau de prejudecăţile personale cu care operează, identifică şi vor continua să identifice indicii, le vor alinia într-o anumită ordine şi vor produce o interpretare. Aceste interpretări vor intra în conflict unele cu altele şi nu vor soluţiona mai nimic. Este aceasta apatie sau pesimism literar? Mai mult, nu pot înţelege care este scopul întregii interogări [critice]?... Dacă nu se întâmplă să îţi placă sau, de fapt, să înveţi câte ceva din „analiza" unui text, atunci nu pare decât o sarcină facilă. Ce poţi învăţa de la un text literar care să fie cât de cât valoros?

Însă alţi studenţi, mai ales după ce au parcurs procesul mai amplu de articulare critică şi analiză de sine, privesc această pierdere a inocenţei cititorului ca fiind compensatoare. Ei admit, chiar dacă ezitant, că există o *plăcere în relectură* care se referă la a citi *diferit*, mai degrabă decât mai profund, la concretizarea unor noi perspective şi experienţe în text. Le-am cerut de obicei studenţilor să se axeze în eseurile lor asupra ariilor textuale *problematice*, dar şi să reflecteze asupra gradului în care propriile lor strategii interpretative restructurează sau creează noi tensiuni în naraţiune. Povestirile angajează întotdeauna abilităţile noastre de soluţionare a problemelor, „reprezentând stări de lucruri şi experienţe care sunt considerate de obicei neobişnuite sau problematice astfel încât destinatarul va răspunde afectiv în

Scanned with OKEN Scanner

modul scontat, va adopta evaluarea şi interpretarea intenţionate, va găsi plăcere în a acţiona astfel şi, în general, va considera întreaga întreprindere ca meritând efortul"[49]. Totuşi, interpretanţii pot face mai mult decât să soluţioneze povestirea conform „evaluării şi interpretării intenţionate": ei pot *problematiza* aceste lecturi implicite, renegociindu-le în termenii intereselor şi nevoilor particulare.

Studenţii care au participat la atelierul meu *The Turn of the Screw* au descoperit la sfârşitul „iniţierii [lor] prin foc... în ambiguităţile şi aluziile şi proza subtilă, sinuoasă" a lui James că anxietatea interpretativă asociată acestui proces este în mare măsură „creată de mine însumi în calitate de cititor. În acest sens trebuie să fiu creatorul înţelesului ce reduce, rezolvă propria anxietate" (Dominic). O mare parte a anxietăţii provine – după cum sugerează în continuare eseul lui Dominic – din recunoaşterea de către cititor a faptului că o povestire ca aceea a lui James subminează un număr de opoziţii ierarhice implantate în cultura noastră (aici cele ale stăpânului/servitorului, învăţătorului/învăţăcelului, scriitorului/cititorului, vorbirii/scrierii). Critica nu poate soluţiona această anxietate hermeneutică prin nivelarea conflictului şi polarităţilor, ci numai aducând în prim-plan şi reafirmând aceste arii „vagi şi problematice" ale textului.

Asemeni atelierului pe marginea povestirii „The Figure in the Carpet", eseurile studenţilor de la sfârşitul cursului meu „Metode de abordare a literaturii" s-au adresat conflictelor puternice şi situaţiilor problematice din *The Turn of the Screw*: „relaţia parazitară reciprocă dintre o imaginaţie histrionică, melodramatică şi o dorinţă de stăpânire" (Julia); legătura strânsă dintre o credinţă dogmatică în adevăruri unice şi o naraţiune manipulatoare, fermă (Ingrid); lipsa comunicării normale la Bly (Peyton). Mai mulţi studenţi au descris „conştiinţa acutizată" a guvernantei drept un câmp de luptă pentru facultăţi şi forţe culturale conflictuale: percepţia alegorică, „amplificată" *vs.* o lectură „banală, inertă" a realităţii (Melissa); analiza meticuloasă *vs.* fantazarea regresivă (Peyton); o nevoie de a guverna *vs.* o lipsă de experienţă socială şi de putere (Ramon); explorarea de sine sinceră *vs.* un impuls de a „lăsa un semn în lume" scriind o povestire ce captează atenţia (Debbie). Alte lucrări s-au focalizat asupra rescrierii ironice de către James a genurilor tradiţionale:

Scanned with OKEN Scanner

povestirea gotic-erotică (Doug), suspansul psihologic/epistemologic (Jeff), rescrierea unor problematici din *Jane Eyre* (Debbie). Acest aspect a fost cuplat cu o analiză incipientă a diferitelor strategii pe care James le desfăşoară pentru a provoca „lectura [noastră] indiferentă": printr-o accentuare neconvenţională a imagisticii sexuale (Doug), o dezvăluire a tensiunilor dintre povestirea-cadru şi povestirea interioară, dintre text şi contra-text (Dominic) sau mai general printr-un proces înşelător de *rescriere* care face povestirea guvernantei, după ce a trecut prin diferite mâini şi reistorisiri, de nerecunoscut şi în final nedemnă de încredere (Cathleen).

În autocritica lor, studenţii mei s-au întrebat în ce măsură transgresează analiza lor influenţa şi presiunea comunităţii noastre interpretative. În mod evident travaliul nostru de seminar, focalizându-se asupra povestirii cadru sau a verosimilităţii diferiţilor naratori, i-au adăugat romanului *The Turn of the Screw* o volută suplimentară, accentuând tensiunile şi ambiguitatea, deplasându-se de la o primă lectură „inocentă" ce revelează de obicei o „tânără curajoasă care şi-ar risca viaţa pentru a salva vieţile celor doi elevi ai săi" (Ramon), la relecturile suspicioase ce arată mai ambiguu o femeie luptându-se pentru a capta puterea şi atenţia. Este de asemenea evident că anxietatea interpretativă creată de „discuţia noastră despre ambiguitate" şi realizarea faptului că toate lucrurile din această povestire au „reversul lor" i-a stimulat pe majoritatea cititorilor să găsească soluţii la multele lor impasuri şi să tematizeze povestirea lui James în noi modalităţi provocatoare.

Excepţia interesantă este acelaşi student care pe parcursul seminarului a deplâns relativismul critic şi şi-a apărat dreptul la „simpla lectură". El a transformat eseul său final într-un catalog de indecidabilităţi textuale, refuzând articularea mai profundă, pentru că devenise între timp convins de „natura incurabil ambiguă a romanului *The Turn of the Screw*". Metoda lui „fără ocolişuri", care constă în a lua în considerare „dovezile, a le interoga şi a vedea dacă sprijină definitiv o latură sau alta", nu a găsit nici un răspuns satisfăcător la acest *puzzle*: „Există un număr infinit de căi pe care un cititor le-ar putea urma în legătură cu misterele aparent imposibile plantate de James... În funcţie de modul în care se organizează (sau sunt organizate) in-

Scanned with OKEN Scanner

diciile avem două galerii total diferite de portrete psihologice... Răspunsurile diferite produc povestiri diferite". De aici „aversiunea [sa finală] faţă de povestire şi procesul critic în ansamblul său. Fraza «o utilizare greşită a unui timp preţios» continuă să-mi apese conştiinţa".

Majoritatea celorlalţi participanţi au reacţionat energic atât la impresia de deschidere incontrolabilă, cât şi la închidere totală (lipsa de înţeles), recitind povestirea a treia sau a patra oară şi încercând să identifice o ipoteză de lucru care să cuprindă cât mai multe informaţii şi obscurităţi textuale. În eseurile lor, ei au înaintat prudent, răspunzând secvenţelor de întrebări mai restrânse în speranţa descoperirii unor modalităţi de a soluţiona unele dintre cele majore. Pe măsură ce începuseră să „controleze o parte din infinitudinea" povestirii, mai mulţi dintre aceşti studenţi au realizat că propria lor nevoie de rezoluţie şi control în scriitură[50] a multiplicat problemele povestirii lui James. *The Turn of the Screw* i-a apărut Laurei în final ca o povestire despre reducţia/autodiminuarea interpretantului:

> Am început să visez cu ochii deschişi despre mine prinsă în rotirile unui şurub şi sinuozităţile diferitelor personaje... Îmi amintesc că mă gândeam cât de mare ar trebui să fie şurubul pentru a putea să-i ţină pe toţi aceşti oameni prizonieri în tensiunea sa. Apoi... am inversat imaginea. Oamenii trebuie să fie mici. Undeva în fişele mele am găsit o notă despre faptul că Quint şi Jessel o vedeau pe guvernantă ca pe o făptură mică. M-am reîntors la text şi am căutat orice ar fi putut fi mic... [Dar] ce vrea James să sugereze? De ce s-o facă pe guvernantă atât de mică încât perspectiva ei să devină deformată? Ea provine deja din mediul unui oraş mic. Aş argumenta, totuşi, că în momentul unei virtuale maturizări într-un oraş mare, ea este redusă din nou la tânăra dintr-un orăşel de provincie... Mediul în care se mută nu este un leagăn al intelectualităţii. Unica sa conversaţie matură are loc cu d-na Gross care îi este inferioară intelectual. Îşi petrece restul timpului cu copiii, jucând jocurile copiilor... În lipsa informaţiei adecvate, ea nu este capabilă să ia o decizie. Ea operează cu o putere redusă... *The Turn of the Screw* este o povestire a perspectivelor reduse şi deformate. [Asemeni guvernantei care citeşte propria figură micşorată în ochii fantomelor pe care le-a creat] noi nu suntem capabili să vedem imaginea mai amplă. Nu vedem decât detaliile, micile indicii.

Scanned with OKEN Scanner

Suntem forţaţi să construim un întreg din piese insignifiante şi nedemne de încredere.

În eseul lui Robert, această povestire a interpretării are un deznodământ mai optimist: capacitatea „cameleonică" a unei naraţiuni jamesiene încurajează nenumărate reîncarnări critice, participări ludic-sinistre la „îmblânzirea tensiunii". Această naraţiune nu este „cu uşurinţă îmblânzită pentru a se conforma dorinţelor unui cititor individual", însă nu încetează să incite interpretări. Un cititor ar putea să se angajeze în astfel de complexităţi textuale din dorinţa de a „fisura suprafaţa interpretărilor liniştitoare, convenţionale" şi să accepte o perspectivă provocatoare, contra-intuitivă.

3. LANŢUL SCRIITURII: CITITORII STUDENŢI REFIGUREAZĂ TEXTUL MAESTRULUI

Dincolo de diferenţele observabile referitoare la scopurile instrucţionale imediate, cele două ateliere experimentale „The Figure in the Carpet" şi *The Turn of the Screw* au încurajat o abordare de tipul „cititor-ca-producător" faţă de textele literare[51], convertind lecturi pasive, hermeneutice într-o activitate de rescriere conştientă de sine. Pe parcursul operei lor interpretative, studenţii au conştientizat treptat faptul că textul jamesian invită în mod special la o astfel de abordare participativă, atribuindu-i cititorului rolul de „colaborator", capabil de relegitimarea procesului de construcţie/interpretare narativă, fără a-l soluţiona în înţelesuri rigide. *The Turn of the Screw* îl instigă pe cititor să „inventeze răul care nu este niciodată narat" şi să „reflecte asupra capacităţii sale de a imagina răul"[52]. Începem prin a repeta inconştient erorile naratorilor povestirii (supradeterminarea, distorsiunea, ficţionalizarea), dar suntem ulterior forţaţi de deznodământul nesatisfăcător al povestirii să reconsiderăm dorinţa noastră hermeneutică pentru rezoluţii puternice, senzaţionale. Demistificând interpretarea de către guvernantă a

Scanned with OKEN Scanner

realității, aducem o provocare propriilor noastre modalități de lectură. Astfel, James ne atrage într-un „lanț de lecturi... ce recitesc și rescriu alte *lecturi*“[53]. Poziționându-ne pe noi înșine în „lanțul de transmisiune“ al povestirii, fiecare dintre noi devine dintr-un simplu „receptor“ un cititor-rescriitor „care înregistrează și *interpretează* povestirea în același timp, încercând simultan să scoată un sens din, și să o *trăiască* întocmai ca pe o experiență de viață“. În cursul acestei negocieri narative, experimentăm o necesară pierdere a „inocenței“: dar câștigăm în schimb o nouă înțelegere a participării noastre la remodelarea și reconfigurarea realității.

În același fel, în „The Figure in the Carpet“, suntem invitați să ne agajăm într-un parcurs hermeneutic care ne va purta prin eroare și frustrare spre reinventarea narativă. Scindați de o „figură secretă“ ambivalentă, niciodată materializată, autorul și cititorul se întâlnesc totuși într-un proces de istorisire-și-revizuire. „Povestitorul unei povestiri este în primul rând... ascultătorul ei, și de asemenea cititorul ei“ (*The Art of the Novel*, p. 63); invers, cititorul-critic este și el un repovestitor, un emul al autorului care traduce și transformă o viziune narativă. Recitind narațiunile, nu numai cei mai naivi dintre noi, dar și cei „cinici, deziluzionați, fastidioși“, care „nu se lasă ușor surprinși“ (*The Art of the Novel*, p. 172) vor fi atrași într-o reconfirmare empatică, performativă a conflictelor experimentale și interpretative ale povestirii. Dar această reperformare, după cum am argumentat pe parcursul acestei cărți, poate furniza o cunoaștere importantă a modului în care citim și semnificăm, autorizându-ne să reformulăm rolurile cititorului atribuite nouă de către textul „Maestrului“. După cum argumentează Wolfgang Iser, impactul unei realități atât de diferite de a noastră cum este cea a textului „va depinde destul de mult de măsura în care [noi înșine] furnizăm partea nescrisă a textului“ (*The Act of Reading*, p. 281–2). Actele noastre de rescriere vor renegocia întrebarea referitoare la adevărul și controlul textual, transformând pedagogia literară dintr-o transmisiune pasivă a „înțelesurilor“ precodificate într-o experiență activă a producerii de înțeles și articulării de sine. Iar dacă, după cum ne avertizează Wayne Booth, „[ar fi] deficitar să pretindem că orice improvizație reușită pe marginea cuvintelor, propozițiilor sau temelor [lui

Scanned with OKEN Scanner

James]... poate echivala valoarea operei sale"[54], ar fi la fel de distrugător pentru pedagogia critică să rămânem în graniţele sigure ale „explicaţiei" textuale, evitând modalităţile mai puternice, performative de interpretare.

Tipul de rescriere critică pentru care am pledat pe parcursul acestei cărţi nu este, desigur, ferit de manipulare sau de o politică a intereselor şi dorinţelor. Asemeni naraţiunilor pe care le interpretează şi le rescriu, lecturile critice nu sunt „transparente", dezinteresate: ele însele sunt confirmate de voci culturale, scenarii interpretative şi necesităţi conflictuale ale cititorului. Prin urmare, ori de câte ori abordăm literatura în practica de seminar, „o lectură *interesată* este ceea ce vom preda; ar trebui să învăţăm cum l-am putea utiliza pe Henry James în propriile noastre acte de înţelegere, focalizate nu doar pe contururile piramidale ale monumentului său, ci şi pe nuanţa, tonul şi animaţia propriilor noastre imagini. În acest sens, literatura şi interpretarea se împletesc în construcţia realităţii sociale contemporane interogându-i propria istorie,... reexaminându-i propriul adevăr"[55]. Ceea ce studenţii au învăţat din practica jamesiană a ficţiunii şi criticii este că aventura producerii de înţeles trebuie să fie acompaniată de o „conştiinţă reflexivă" ce va supune atât povestirile scrise, cât şi cele „reprimate, nescrise, aproape inconştiente" ale unei culturi (*The American Scene*, p. 427) unei analize capabile să evidenţieze temeiurile lor narative şi modelele lor socioculturale de stăpânire. Ceea ce James sugerează în „The Story in It" despre istorisire, s-ar putea aplica foarte bine scrierii critice: ambele trebuie să negocieze echilibrul potrivit între rezoluţie şi „evoluţie", „o chestiune de interes" şi „aventurile inocenţei". Căci ce „este o situaţie lăsată nedezvoltată de un subiect pierdut? Dacă o relaţie încetează, unde este povestirea? Dacă nu încetează, unde este inocenţa? Mi se pare că trebuie să faci o alegere" (*The Complete Tales*, vol. 11, p. 320). Lecturile care sunt (în cuvintele lui James) „angajante", „interesante", „solicitante", „atractive" salvează curiozitatea cititorului din „starea ei de placiditate", sincronizând actele autoreflexive ale criticii cu retorica seducătoare a *interesului* din proza lui James.

Scanned with OKEN Scanner

Note

1. Steig, *Stories of Reading*, p. 63.
2. Laclau şi Mouffe, *Hegemony and Socialist Strategy*, p. 135.
3. Christine Brooke-Rose, „«The Turn of the Screw» and Its Critics: An Essay in Non-Methodology", în *A Rhetoric of the Unreal: Studies in Narrative & Structure, Especially of the Fantastic*, Cambridge University Press, Cambridge, 1981, p. 128–57.
4. Barbara Johnson, „Teaching Deconstructively", p. 145.
5. Kaufer şi Waller, „To Write is to Read is to Write, Right?", p. 76.
6. Holland, „Re-Covering «The Purloined Letter»: Reading as a Personal Transaction", p. 370.
7. Schwab, „Reader-Response and the Aesthetic Experience of Otherness", p. 111, 112.
8. Schwab, „Reader-Response and the Aesthetic Experience of Otherness", p. 114.
9. După cum a observat un student, „relaţia dintre autor şi cititor într-un text închis este una relaxată, afabilă chiar, textul închis fiind întotdeauna pentru cititor familiar şi reconfirmator. Un text deschis, mai ales unul care conţine un mesaj filozofic şi estetic profund,... îl pune pe cititor într-o relaţie «masochistă» cu autorul. Deşi există o evidentă valoare într-o astfel de operă, iar această valoare ne produce plăcerea dorită şi ne furnizează motive pentru a aborda alte texte deschise, este implicată întotdeauna o incertitudine intelectuală şi adesea durere şi tensiune... Cel puţin, este necesar un nivel de implicare intelectuală ce depăşeşte provocările unui povestiri cu Sherlock Holmes".
10. Am urmat aici sugestiile din două manuale recente ce grupează abordările teoretice în jurul contextelor critice şi al unui corpus de texte literare: Shirley F. Stalton, *Literary Theory in Praxis*,

Scanned with OKEN Scanner

University of Philadelphia Press, Philadelphia, 1987; Donald Keesey, *Contexts for Criticism*, Mayfield Publishing Company, Palo Alto, 1987.

11. Leitch, „For (Against) a Theory of Rereading", p. 491.
12. Vezi Frye, *The Critical Path*, p. 20–33.
13. Mariolina Salvatori, „Reading and Writing a Text: Correlations between Reading and Writing Patterns", în *College English*, 45 (1983), p. 659.
14. Kaufer şi Waller, „To Write is to Read is to Write, Right?", p. 83.
15. Despre rolul teoriei schemelor în lectură, vezi D. E. Rumelhart, „Schemata: The Building Blocks of Cognition", în *Theoretical Issues in Reading Comprehension*, ed. R. J. Spiro, B. C. Bruce şi W. F. Brewer, Erlbaum, Hillside, N. J., 1980; vezi şi Margaret Early şi Bonnie O. Ericson, „The Act of Reading", în *Literature in the Classroom: Readers, Texts and Contexts*, ed. Ben F. Nelms, National Council of Teachers of English, Urbana, Ill., 1988, p. 31–44.
16. Derrida, *Positions*, p. 47, 64.
17. Ruthrof, *The Reader's Construction of Narrative*, p. 10.
18. Louise M. Rosenblatt, „On the Aesthetic as the Basic Model of the Reading Process", în *Theories of Reading, Looking, Listening*, ed. Harry R. Garvin, Buknell University Press, Lewisburg, 1981, p. 21–2.
19. George L. Dillon, „Styles of Reading", în *Poetics Today*, 3/2 (1982), p. 77–88.
20. Interesant este că Dillon nu consideră că un stil separat de lectură este necesar pentru aceste ultime trăsături: manevrele „semice", „simbolice" sau „structurale" sunt dispersate în cadrul celorlalte trei stiluri pe care le descrie, desfăşurate în diferite formaţiuni în interiorul lor. „Styles of Reading", p. 88.
21. Russell Hunt a sugerat o tehnică similară de întrerupere a lecturii lineare în „Toward a Process-Intervention Model in Literature Teaching", în *College English*, 44 (1982), p. 345–57.
22. Scholes, *Semiotics and Interpretation*, p. 113.
23. Gerald Prince, *A Grammar of Stories*, Mouton, The Hague, 1973, p. 13. Vezi şi Rimmon-Kenan, *Narrative Fiction: Contemporary Poetics*, p. 6–8.
24. David Lodge, *Language of Fiction: Essays in Criticism and Verbal Analysis of the English Novel*, Columbia University Press, New York, 1966, p. 78. (Versiunea românească în David Lodge, *Limbajul romanului. Eseuri de critică şi analiză verbală în câm-*

Scanned with OKEN Scanner

pul romanului englez, trad. Radu Paraschivescu, Editura Univers, Bucureşti, 1998, p. 88 [n. tr.].)

25. Prin contrast, un fenomenolog ca Horst Ruthrof, care consideră „suprastructura ideatică de care cititorul relaţionează fiecare set de semne" ca fiind inferioară „lumii complexe pe care cititorul o construieşte din semnele textului în opera totală", insistă asupra combinării celor două metode. *The Reader's Construction of Narrative*, p. 41.
26. Menakhem Perry, „Literary Dynamics: How the Order of a Text Creates Its Meaning", în *Poetics Today*, 1/1–2 (1979), p. 58–61.
27. Barbara Johnson, *The Critical Difference*, p. 5.
28. Thomas M. Leitch, „For (Against) a Theory of Rereading", p. 493.
29. *Ibid.*, p. 494.
30. Kaufer şi Waller, „To Write is to Read is to Write, Right?", p. 72.
31. Comparaţi citatele anterioare cu două eşantioane de comentariu din cursul „Forma şi teoria ficţiunii" („Form and Theory of Fiction") care a analizat în detaliu relaţia dintre răspuns şi focalizare:

> Deşi tema rolului masculin sau problema competenţei este ridicată la începutul povestirii („The Short Happy Life of Francis Macomber"), nu ni se oferă o analiză completă a ei din perspectiva lui Margot. Mare parte din focalizarea internă provine de la Wilson, cu o contribuţie a lui [Francis] Macomber şi o focalizare internă redusă din partea lui Margot. Trebuie să ghicim ce gândeşte ea despre rolul masculin din schimbul de replici cu cei doi bărbaţi. *Bias*-ul subiectiv este legat de focalizările interne ale lui Wilson şi Macomber şi din cauza aceasta limitează ceea ce cititorul poate afla despre gândurile sau sentimentele lui Margot. Această limitare a perspectivei ei proiectează asupra povestirii un punct de vedere hotărât masculin... Puţine sunt ocaziile în care cititorul poate explora conştiinţa [lui Margot]. Povestirea nu este construită sau modelată pentru a ne trezi simpatia pentru Margot. (Jeannette)

> Observatorul omniscient din această povestire a lui Hemingway nu îi permite cititorului să ajungă la un echilibru, schimbând constant focalizarea pe parcursul naraţiunii; abia dacă ni se acordă timp să ne ajustăm lentilele la un anumit personaj înainte de a îndrepta camera de luat vederi asupra altuia. Sentimentelor noastre faţă de unul sau altul dintre aceşti trei indivizi ce participă la

Scanned with OKEN Scanner

un safari nu li se permite să rămână fie simpatetice, fie nesimpatetice. De fapt, naratorul alternează aproape de fiecare dată o perspectivă pozitivă cu una negativă... Nu numai că focalizarea se deplasează constant de la unul la altul dintre cele trei personaje implicate, dar simţim că ne fuge pământul de sub picioare când ni se pare că începem să-l cunoaştem pe unul sau altul dintre ei. (Elizabeth)

32. Fredric Jameson, „Magical Narrative: Romance as Genre", în *New Literary History*, 7 (1975), p. 135. Şi pentru Eagleton formele literare reprezintă „o unitate complexă a cel puţin trei elemente": „o istorie literară a formelor «relativ autonomă»", cristalizări ale „anumitor structuri ideologice dominante" şi „seturi specifice de relaţii dintre autor şi auditoriu". *Marxism and Literary Criticism*, Methuen, Londra, 1976, p. 23, 26.
33. Leitch, „For (Against) a Theory of Rereading", p. 498.
34. Wimmers, *Poetics of Reading*, p. 41.
35. Vezi Rimmon-Kenan, *Narrative Fiction*, p. 86–9.
36. *The Reader's Construction of Narrative*, capitolul 8, „Acts of Narrating: Transformations of Presentational Control".
37. *Ibid.*, p. 129.
38. Linda Flower, „The Construction of Purpose in Writing and Reading", în *College English*, 50/5 (septembrie 1989), p. 539.
39. *Ibid.*, p. 542.
40. Scholes, *Semiotics and Interpretation*, p. 30, 4–5.
41. Robert Scholes, *Textual Power: Literary Theory and the Teaching of English*, Yale University Press, New Haven, 1985, p. 24.
42. Wayne C. Booth, „LITCOMP", în *Composition & Literature*, ed. Winifred Bryan Horner, Chicago University Press, Chicago, 1983, p. 64.
43. Pe lângă Robert Scholes şi Wayne Booth, vezi *Composition and Literature*, ed. Winifred Bryan Horner, University of Chicago Press, Chicago, 1983; G. Douglas Atkins şi Michael L. Johnson, *Writing and Reading Differently: Deconstruction and the Teaching of Composition and Literature*, University Press of Kansas, Lawrence, 1985; *Convergences: Transactions in Reading and Writing*, ed. Bruce T. Petersen, NCTE, Urbana, Ill., 1986; *Literature in the Classroom: Readers, Texts, Contexts*, ed. Ben F. Nelms, NCTE, Urbana, Ill., 1988.
44. Acesta este modul în care E. D. Hirsch rezumă propriul său argument în *The Philosophy of Composition* (1973). Vezi „Reading, Writing, and Cultural Literacy" (în *Composition & Literature*, ed. Winifred Bryan Horner, p. 141–7), un eseu care depăşeşte

Scanned with OKEN Scanner

întrucâtva poziţia anterioară a lui Hirsch, pledând pentru o pedagogie mai amplă a relecturii/rescrierii care ar oferi o „descriere explicită, politică" a „conţinutului cultural" şi „vocabularelor" particulare „prin intermediul unei combinaţii de literatură şi retorică, de formă lingvistică şi conţinut cultural" (p. 147). Vezi şi comentariul lui Wayne C. Booth, din aceeaşi colecţie: „Nu văd cum un profesor de «literatură» poate fi satisfăcut la orice nivel, dar mai ales în primii ani de colegiu, cu instruirea ce îi lasă pe studenţi să observe pasiv tehnicile şi efectele a ceea ce citesc fără a experimenta aceste tehnici şi a căuta independent efecte... Ceea ce are o deosebită importanţă este faptul că studenţilor ar trebui să li se ceară nu numai să studieze textele, ci să facă ceva *asemănător* textului, să *practice* retorica pe care textele o exhibă şi apoi să reflecteze... asupra acestei practici". „LITCOMP", în *Composition & Literature*, p. 66, 79.

45. *Teaching High School Composition*, ed. Gary Tate şi Edward P.J. Corbett, Oxford University Press, New York, 1970. Citat fără amendamente în Edward P. J. Corbett, „Literature and Composition: Allies or Rivals in the Classroom?", în *Composition and Literature*, ed. Winifred Bryan Horner, p. 182.
46. Miller, „Composition and Decomposition: Deconstruction and the Teaching of Writing", în *Composition & Literature: Bridging the Gap*, ed. Winifred Bryan Horner, p. 41.
47. David Bleich, „Reading and Writing as Social Activities", în *Convergences: Transactions in Reading and Writing*, ed. Bruce T. Petersen, NCTE, Urbana, Ill., 1986, p. 114.
48. Steve Katz, *Moving Parts*, Fiction Collective, New York, 1977, „Trip", p. 73–4.
49. Mary Louise Pratt, *Towards a Speech Act Theory of Literary Discourse*, Indiana University Press, Bloomington, 1977, p. 66.
50. Pentru o analiză deconstructivistă recentă a accentului cognitiv asupra „controlului" în scriitură, vezi Robert Brooke, „Control in Writing: Flower, Derrida and Images of the Writer", în *College English*, 51/4 (aprilie 1989), p. 405–17.
51. Nancy R. Comley, „A Release from Weak Specification: Liberating the Student Reader", în *Writing and Reading Differently*, p. 131.
52. Kauffman, *Discourses of Desire*, p. 219.
53. Felman, „Turning the Screw of Interpretation", p. 124.
54. Wayne C. Booth, *Critical Understanding: The Powers and Limits of Pluralism*, University of Chicago Press, Chicago, 1979, p. 284.
55. Rowe, *The Theoretical Dimensions of Henry Jasmes*, p. 16.

Scanned with OKEN Scanner

INDICE DE AUTORI

A

Abrams, M. H. 17, 56, 65, 109, 133, 168
Adler, Ronald 346, 362
Albrecht, Joseph 309, 313, 315, 319, 323–327, 356, 368, 369
Alcorn, Marshall W. 113
Allen, Elizabeth 159, 183, 202, 203, 205, 221, 225, 319, 350, 363
Atkins, C. Douglas 160–162, 166, 405
Auerbach, Nina 219

B

Bahtin, Mihail 238, 239, 274, 275
Barthes, Roland 7, 30, 31, 34, 39, 40, 42–44, 53, 58–60, 69, 87, 114, 119, 151, 179, 181, 184, 219, 222, 231, 239, 240, 275, 281, 321, 353, 354, 364, 374
Bartholomae, David 61
Baudrillard, Jean 333, 360
Baym, Nina 218, 221
Beardsley, Monroe 111
Beauvoir, Simone de 222
Beckett, Samuel 186
Benjamin, Walter 61, 134, 156, 163
Benveniste, Emile 231, 272
Bersani, Leo 226, 301, 318, 319
Berstein, J. M. 360
Birch, David 36, 54, 59
Bishop, George 226, 280, 318, 319, 361
Blackmur, R. P. 53, 144, 317
Blake, William 252
Bledstein, Burton 280
Bleich, David 47, 62, 81–87, 90, 93, 94, 97, 98, 111, 112, 114, 245, 249, 254, 276, 277, 314, 320, 406
Bloom, Harold 54, 57, 161, 259
Boly, John R. 165, 166
Booth, Wayne C. 12, 13, 54, 55, 59, 251, 271, 275, 390, 400, 405–407
Bracher, Mark 113
Brinken, Menachem 273
Brooke, Robert 406
Brooke-Rose, Christine 367, 402
Brooks, Peter 7, 38, 40, 59, 60, 93, 113, 114, 361
Burke, Kenneth 144
Burton, Deirdre 56, 280
Butler, Christopher 165, 251, 278

Scanned with OKEN Scanner

C
Cain, William 54, 124, 161, 162, 168
Campbell, Joseph 359
Caputo, John D. 161
Caserio, Robert 161, 209, 223, 226
Chambers, Ross 263, 264, 266–269, 280, 306, 318, 319, 361
Chase, Cynthia 61, 113, 148, 163, 167, 169
Chatman, Seymour 220, 232
Chodorow, Nancy 181
Cioffi, Frank 114
Cixous, Hélène 181, 182, 221, 318
Comley, Nancy 50, 61, 166, 406
Corbett, P. J. 406
Cornis-Pop, Marcel 62, 336
Culler, Jonathan 22, 54, 57, 81, 97, 98, 112, 114, 152, 160, 161, 163, 165, 167, 169, 218, 229, 251, 252, 271, 273, 277–279, 344, 362, 376

D
Daly, Mary 221
David, Caroll 226
de Lauretis, Teresa 15, 44, 60, 170, 183, 220, 221, 272
De Man, Paul 13, 17, 27, 28, 51, 54, 56, 58, 59, 71, 80, 101, 115, 117, 119, 130–138, 140, 142–145, 147, 148, 150, 152, 156, 158, 160, 161, 163, 165–168, 239, 244, 245, 271, 273, 274, 276, 279, 371, 374
Deely, John 5, 275
Derrida, Jacques 13, 22, 23, 54, 57, 61, 117, 119–121, 129, 140, 141, 143, 144, 147, 150–152, 156, 160, 161, 164–169, 228, 247, 255, 257, 271, 279, 310, 312, 319, 320, 323, 359, 361, 403
Descartes, René 329
Diengott, Nilli 220
Dillon, George L. 376, 403
Dolezel, Lubomir 234, 273

E
Eagleton, Terry 61, 168, 405
Eakin, P. J. 224
Eco, Umberto 31, 58, 87, 233, 234, 272, 277
Edel, Leon 53, 198, 223, 224, 328, 360
Ellsworth, Ann 307, 309–313, 315, 339, 346–350, 352, 353, 357, 367, 369
Empson, William 66, 109
Even-Zohar, Itamar 261, 279

F
Faulkner, William 384, 386, 395
Felman, Shoshana 60, 181, 216, 217, 220, 285, 317, 407
Fetterley, Judith 171, 188, 189, 216, 220, 223
Fischer-Lichte, Erika 16, 56, 241, 275
Fish, Stanley 21, 25, 26, 47, 54, 58, 63, 67, 70, 71, 73, 75, 77, 78, 81, 87, 88, 97, 98, 110, 111, 112, 114, 245, 254–256, 259
Flaubert, Gustave 100
Flower, Linda 389, 405
Foucault, Michel 50, 60, 61, 152, 239, 258, 274, 279
Fowler, Rowena 217
Fowler, Virginia C. 218, 224, 225
Freud, Sigmund 38, 39, 40, 41, 59, 60, 90, 92, 113, 181, 231, 263, 311

Scanned with OKEN Scanner

Freund, Elizabeth 108–114
Frye, Joanne S. 173, 217
Frye, Marilyn 216
Frye, Northrop 54, 58, 327, 359, 374, 403

G
Gadamer, Hans Georg 28, 38, 58, 59
Gallop, Jane 181
Gasché, Rodolphe 141, 164, 165
Gasset, José Ortega y 328
Gauthier, Xavière 221
Geismer, Maxwell 195, 223
Genette, Gérard 231, 271, 272
Gilbert, Sandra 13, 173, 217
Godard, Barbara 221
Goffman, Erving 345, 362
Greimas, A-J. 138
Gribble, James 168
Gubar, Susan 173, 217
Guillen, Claudio 385

H
Habegger, Alfred 292, 318, 328, 350, 360, 363
Habermas, Jürgen 329, 360
Halliday, M. A. K. 37, 241, 275
Harding, D. W. 59, 249, 277
Hartman, Geoffrey 13, 55, 56, 108, 116, 117, 140, 144, 145, 160, 164–167, 259
Hawthorne, Nathaniel 222, 379, 380, 395
Hegel, G. W. F. 244
Heidegger, Martin 119, 164
Hertz, Neil 163
Hirsch, E. D. 19, 21, 25, 36, 54, 55, 57, 74, 246, 385, 406
Holub, Robert C. 111, 112, 243, 276
Humm, Maggie 173, 175, 217
Humphries, Jefferson 217
Hunt, Russel 403
Hurston, Zora Neale 158
Husserl, Edmund 74, 119, 120

I
Ingarden, Roman 68, 110, 273
Irigaray, Luce 180–182, 221
Iser, Wolfgang 29, 31, 35, 38, 46–48, 56, 58, 59, 61, 67, 68–77, 79, 80, 87–89, 96, 100, 110–112, 123, 138, 151, 235, 236, 252, 254, 255, 273, 283, 284, 309, 374, 376, 384, 400

J
Jacobus, Mary 13, 57, 173, 217, 224
James, Henry 8–10, 14, 15, 32–34, 45, 46, 48, 51–53, 55, 60, 61, 72, 74, 83–86, 91–93, 106, 114, 116, 122, 123, 125, 127, 129, 153–156, 158, 159, 162, 169, 170, 180, 183–215, 217, 221–227, 253, 255, 256–261, 264, 265, 267, 270, 278–285, 287, 289–306, 309, 310, 312–315, 317–319, 321–324, 327, 328, 331–336, 338, 339, 343, 347–358, 360–369, 374, 380, 386–388, 393, 394, 396–398, 400, 401
James, William 207
Jameson, Fredric 13, 56, 194, 218, 223, 239, 259, 260, 274, 279, 405
Jardine, Alice 173, 176, 183, 217, 220
Jauss, Hans Robert 42, 59, 60, 69, 70, 71, 96, 110, 131, 138, 243, 275, 311, 312, 320

Scanned with OKEN Scanner

Johnson, Barbara 5, 147, 156, 157, 158, 160, 161, 165, 166, 168, 169, 359, 402, 404
Joyce, James 109, 186, 349, 387

K
Kant, Immanuel 58, 244
Kappeler, Susanne 15, 55, 60, 186, 195; 208, 210, 213, 214, 215; 223, 224, 226, 296, 299, 317, 319
Kaston, Carren 198,–202, 207, 208, 210, 217, 222, 224, 300, 318, 319
Katz, Steve 406
Kaufer, David 166, 169, 402, 403, 404
Kauffman, Linda 206, 223, 225, 285, 317, 407
Keesey, Donald 403
Kermode, Frank 259, 299, 300, 319
Knapp, Stephen 58, 168
Kolodny, Annette 59
Krieg, Joann P. 318
Kristeva, Julia 44, 60, 181, 182, 221, 238, 239, 240, 274, 275

L
Lacan, Jacques 41, 60, 92, 113, 156, 231, 353, 364
LaCapra, Dominick 277
Laclau, Ernesto 57, 148, 167, 367, 402
Lange, Tim 308, 313, 327, 329, 330, 331, 356, 368, 369
Lanser, Susan S. 219, 220
Lebowitz, Naomi 207, 226
Lefevre, André 18, 54
Leitch, Thomas M. 24, 31, 57, 58, 59, 385, 403, 404, 405
Leitch, Vincent B. 151, 165, 166, 169
Lentricchia, Frank 26, 57, 58
Lesser, Simon O. 81, 111
Lévi-Strauss, Claude 183, 222
Lock, Peter 331, 360, 361
Lodge, David 56, 379, 403
Lotman, Iuri 240, 261, 274, 279
Lounsberry, Barbara 62
Lukács, Georg 328, 360
Lyotard, Jean-François 346, 347, 348, 362, 364

M
Macherey, Pierre 36, 59, 221, 279, 301, 319
Mailloux, Steven 73, 81, 111, 112, 115, 256, 279
Mallarmé, Stéphan 116, 161, 164, 165
Maranda, Pierre 227, 271
Margolis, Joseph 278
Martin, Wallace 362
Matthiessen, F. O. 53, 226, 347, 358, 362, 368
McKinlay, Michael 312, 313, 314, 315, 336, 354–357, 369
Megill, Allan 168
Melville, Herman 156
Messer-Davidow, Ellen 49, 61, 218
Michaels, Walter Benn 13, 55, 58, 168, 276
Miller, J. Hillis 11, 13, 28, 33, 34, 49, 54, 58, 61, 116, 121–130, 136, 140, 142, 145, 146, 152–156, 161–168, 271, 278, 291, 374, 406
Milton, John 67
Mistacco, Vicki 278
Mitchell, Juliet 181
Mitchell, W. J. T. 58, 60, 168, 276, 360

Scanned with OKEN Scanner

Moers, Ellen 173, 217
Moi, Toril 177, 219
Morgan, Thaïs E. 273, 274
Mouffe, Chantal 57, 148, 367, 402
Muller, F. Max 360
Mulvey, Laura 57, 183, 222

N

Newton, K. M. 54, 64
Nicholson, Marjorie 15, 55
Nietzsche, Friedrich 168, 244
Norris, Cristopher 160, 163, 167, 169, 244, 276

O

Ohmann, Richard 138
Orr, Leonard 238, 274, 279

P

Pederson-Krag, Geraldine 221
Peirce, Charles S. 55, 164, 246, 247, 248, 276, 277
Perrot, Jean 317, 339, 361
Perry, Menakhem 404
Piercy, Marge 221
Platon 119, 150, 344
Poe, Edgar Allan 83, 156, 161, 226, 338, 386, 393
Poirier, Richard 363
Porter, Dennis 34, 39, 55, 59, 61, 294, 317, 318, 384
Poulet, Georges 67, 89, 91, 112, 113, 126, 318
Pound, Ezra 223
Powell, David 305, 312, 313, 315, 316, 331, 332, 334, 335, 347, 368, 369
Pratt, Mary Louise 406
Prince, Gerald 403
Propp, Vladimir 213
Przybylowicz, Donna 48, 61, 159, 169, 182, 183, 185, 190–194, 208, 221–223, 225, 302, 319
Purdy, Strother B. 294, 318

R

Rabinowitz, Peter 253, 254, 278
Rapp, Uri 363
Ray, William 112, 114, 160, 164, 165, 279, 321, 359
Richards, I. A. 63, 64, 66, 67, 110
Richter, Dieter 57
Ricks, Cristopher 55
Ricoeur, Paul 29, 56, 58, 320, 374
Riffaterre, Michael 30, 31, 56, 58, 87, 131, 138, 144, 151, 165, 236, 237, 238, 273, 274, 374
Rimmon-Kenan, Shlomith 128, 162, 165, 230–233, 271, 272, 317, 403, 405
Robbe-Grillet, Allan 100, 318
Rodman, George 346, 362
Rorty, Richard 58, 259
Rose, Jacqueline 181, 219
Rosenblatt, Louise M. 64, 67, 70, 94, 110, 112, 271, 376, 403
Rousseau, Jean-Jacques 144, 148, 152, 164
Roustang, François 58
Rowe, John Carlos 159, 168, 169, 223–226, 253, 255, 258–260, 278, 279, 317, 319, 363, 364, 407
Ruthrof, Horst 20, 56, 58, 78, 111, 250, 251, 278, 319, 337, 360, 388, 403, 404
Ryan, Michael 156, 169

S

Said, Edward 54, 156, 254, 256, 278, 279, 315, 320, 334, 360
Salvatori, Mariolina 375, 403

Scanned with OKEN Scanner

Saussure, Ferdinand de 119, 231, 344, 362
Schleiermacher, Friedrich 14, 55
Scholes, Robert 56, 238, 274, 365, 389–391, 403, 405
Schor, Naomi 173, 183, 217, 349, 363
Schroeder, William R. 56
Schumacher, Dorin 61
Schwab, Gabriele 91, 94, 113, 114, 402
Schwartz, Daniel 162
Schweickart, Patrocinio P. 216, 222, 276
Sebeok, Thomas A. 275, 277
Seltzer, Mark 225, 255, 257, 258, 260, 261, 279, 310, 336, 352, 360, 363
Sendak, Maurice 106
Shelley, Percy Bysshe 148
Sheriff, John K 164, 247, 248, 277
Showalter, Elaine 172, 173, 216, 217, 218, 221, 364
Silverman, Kaja 59, 60, 186, 196, 200, 223, 224, 230, 272, 275, 277
Smit, David W. 318
Smith, Paul 218
Spacks, Patricia Mayer 216
Spanos, William V. 64, 108
Spivak, Gayatri Chakravorty 156, 160, 166, 173, 217
Squire, James R. 114
Stalton, Shirley F. 403
Steig, Michael 41, 57, 60, 102–106, 114, 222, 276, 318, 402
Stendhal (H. M. Beyle) 13

T

Talty, Joan 307, 313, 336, 344, 345–347, 368, 369
Todorov, Tzvetan 46, 61, 290, 317, 318
Treichler, Paula 172, 175, 217, 220, 222

U

Ulmer, Gregory L. 166
Uspenskij, Boris 238

V

Vaid, Krishna Balden 319
Voloşinov, V. N. 240, 275

W

Waller, Gary 166, 169, 402, 403, 404
Warhol, Robyn 220
Warren, Austin 105
Watts, Cedric 167, 168
Weber, Samuel 54, 57, 75, 111, 277, 319, 358, 359, 361, 363, 364
Wellek, René 108, 110, 112
West, Cornel 156
White, Allon 61
White, Hayden 249, 277
Wimmers, Inge Crosman 57, 58, 99–102, 114, 222, 251, 405
Wimsatt, William K. 81, 108, 111
Wittgenstein, Ludwig 347
Woolf, Virginia 186
Wordsworth, William 132, 148

Scanned with OKEN Scanner

CUPRINS

I. Un „comerţ intim cu figurile“:
despre relectura/rescrierea naraţiunilor 7

II. Figurile construite de cititori:
scenarii interpretative în critica orientată
asupra cititorului 63

III. Figura catahrezei şi scenariul ilizibilităţii
în deconstructivism 116

IV. Figurarea dificilă:
semnificanţi feminini în texte masculine 170

V. Figuri ale schimbului cultural:
o semiotică poststructuralistă a lecturii 227

VI. Critica „placidă“ vs. critica „penetrantă“:
o comunitate interpretativă îl refigurează pe James . . .281

VII. Ţesând „desenul din covor“:
şapte lecturi, şapte scenarii critice 321

Scanned with OKEN Scanner

VIII. Recitind, rescriind, revizuind:
interpretarea poststructuralistă
şi pedagogia literară 365

Indice de autori 407

Scanned with OKEN Scanner

Tiparul executat la Tipografia Arc 2000
Telefon 211 86 17; 312 40 18
Mobil 092 257996; 092 257997

Tehnoredactor: CORNEL CRISTESCU

Bun de tipar: 5.XII.2000
Apărut: 2000
Coli de tipar: 26

Scanned with OKEN Scanner

„A revizui înseamnă a vedea, sau a parcurge, din nou – ceea ce, în cazul unui lucru scris, presupune nici mai mult, nici mai puţin decât a-l reciti. I-am ataşat, într-un moment de melancolie, şi ideea de rescriere… Credeam că rescrierea este atât de dificilă, chiar absurdă, încât ajunge să fie imposibilă – gândind, tocmai din această cauză, în acelaşi fel şi despre relectură. Însă surpriza acestui test a fost că, unde prefigurasem cu mâhnire un efort dublu, s-a dovedit a fi unul singur… Oare ce a fost acest exerciţiu în cel mai rău caz… dacă nu o invitaţie onestă adresată cititorului de a visa din nou împreună cu mine şi în interesul propriei sale asimilări a înţelesului meu?“

HENRY JAMES
The Art of the Novel

Scanned with OKEN Scanner